

# MUSIKERREIHE

In auserlesenen Einzeldarstellungen

herausgegeben

von Paul Schaller

Basel

Band II

*Carmen Weingartner-Studer*

Franz Schubert







CARMEN WEINGARTNER-STUDER

# *Franz Schubert*

Sein Leben und sein Werk

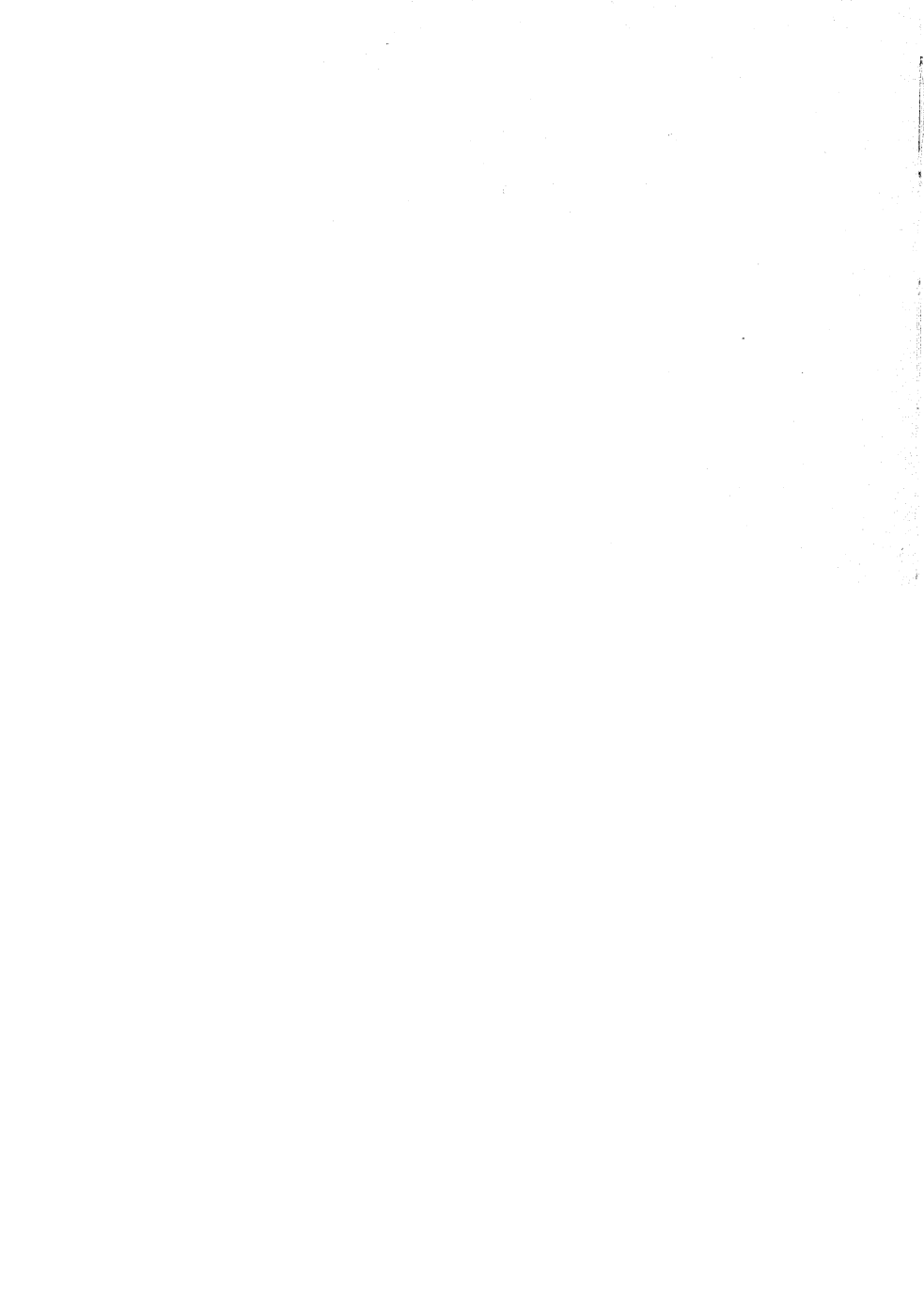


VERLAG OTTO WALTER AG  
OLTEN

Einbandgestaltung : Rast / Plancherel  
Für die Wiedergabe der Abbildungen 4, 5 und 6 gab der Besitzer,  
Herr Floersheim, Wildegg, die freundliche Erlaubnis  
Photo Geßler, Brugg

Alle Rechte vorbehalten  
Copyright 1947 by Verlag Otto Walter Ltd., Olten (Switzerland)  
Buchgestaltung und Einband : Verlag Otto Walter AG Olten  
Satz und Druck besorgte die Firma Bargezzi, Bern  
Printed in Switzerland

*Im Gedenken an  
Felix Weingartner*



## INHALT

<i>Musikerreihe</i> .....	11
<i>Zur Einleitung</i> .....	13
<i>Franz Schubert</i> .....	15
<i>Hörglück</i> .....	18
<i>Echter Schubert</i> .....	25
<i>Das Werk und sein Schöpfer</i> .....	51
<i>Erzählung seines Lebens</i> .....	133
<i>Das Vermächtnis</i> .....	175
<i>Schubert und wir</i> .....	195
<i>Schneewittchen</i> .....	211
<i>Daten und Dokumente</i> .....	219
<i>Literatur (Auswahl)</i> .....	230

A L P

id not

much

He a

now c

and has

ic sta

d. H

work

he ha

t Cam

t he d

hout

ect an

en forg

Much

ne, Ce

a simp

sticate

lies.

Hall i

in the

ughan

the fo

weavi

the

qu

thons,

and to

joined

he ardu

ould b

st impo

le for

in Wi

v h

## MUSIKERREIHE

*Persönlichkeit, Leben und Werk großer Tonmeister sind ein unerschöpfliches Thema, das bis auf den heutigen Tag in ungezählten Variationen abgewandelt wurde und glückhafter Betrachtungsgegenstand künstlerischer Art solange bleiben wird, als es eine Musikerschöpfung und eine Musikvermittlung gibt. Unsere Bücherfolge sieht von der rein formalen Werkanalyse fast ganz ab. Wissenschaftliche Einzelprobleme werden kaum gestreift. In dieser stofflichen Begrenzung liegt der Hinweis auf die Bestimmung unserer biographischen Reihe: sie gehört vor allem dem gebildeten Musikfreund und Musikbeflissenen, obgleich sie auch Anspruch erhebt, einer Bibliothek des schaffenden und nachschaffenden Fachmanns würdig zu sein.*

*Kunst und Künstler sind eine vielgestaltige Welt. Aber die Buntheit der Lebensbilder, der Reichtum der Schöpfungsgaben und die Fülle der Gnadenerlebnisse rinnen in dreifaltiger Einheit zu einer gemeinsamen ideellen Kadenz wunderbar zusammen. Die Tonika verkündet den wahren Sinn der Musik, die eine Dominante betrachtet den Künstler in seiner Schöpfergnade und in seinen menschlichen Bedingtheiten, die andere gibt*



der fragenden Seele des Empfangenden demüthige Antwort.

Musik ist kosmische Kraft, Erahnen der geheimnisvollen Gesetzmäßigkeiten im Werden und Vergehen der Welt, hörbar gewordener Sinn des Universums aus ewigem Schöpferatem — Gnade. Augustinus sagt, daß er die Musik nicht bloß als Symbol einer schönen Welt betrachte, sondern daß sie selbst es gewesen sei, die in der Hand des Schöpfers die Welt gestalten durfte.

Dem Musiker ist Musik reine Offenbarung Gottes wie die Liebe. Er empfängt und enthüllt die Offenbarung als Mensch. Auch die größten schöpferischen Persönlichkeiten sind von menschenhaftem Wesen, in der Stunde der geistigen Empfängnis aber von gesteigerter Kraft des Erlebens und Gestaltens, — Gesegnete, Begnadete, nach Hebbels hohem Wort berufen, durch Farbe, Ton und Stein »ihr Inneres zu symbolisieren«. Es treibt den schöpferischen Menschen vom Bedingten ins Unbedingte, er muß aus dem Zeitlichen ins Ewige wachsen. Die Erfüllung seines Lebens ist die Enthüllung göttlicher Urkräfte, der gleichen Kräfte, aus denen die Sonne leuchtet, die Blumen blüh'n, der Vogel singt, dein Herze schlägt.

Keinem Menschen ist es gegeben, Unterbliches zu schaffen. Aber die Gnade, Unsterbliches zu künden, trug und trägt mancher in sich. Kunst ist irdisches Abbild überirdischer Schönheit. Musik ist heiliger Klang aus ewiger Harmonie. Wir dürfen diesem Klang zu unserem Glücke lauschen. Dem Ehrfürchtigen klingt er rein, dem Demüthigen am reinsten. Paul Schaller

## ZUR EINLEITUNG

*Franz Schuberts Erscheinung ist so unfaßbar, daß immer nur zu viel gesagt werden kann dort, wo wir still erleben sollten, und zu wenig dann, wenn unser Herz das Erleben nicht mehr zu fassen vermag und seine Seligkeit mitteilen möchte.*

*Ich habe versucht, den Genius Franz Schubert unbefangen, ganz nur aus dem unmittelbaren Erlebnis heraus zu verstehen. Es war im Rahmen dieser Musikerreihe weder meine Aufgabe, den bis heute erschienenen Schubert-Biographien und Einzelarbeiten über besondere Schaffensgebiete Neues hinzuzufügen, noch selbst eine erschöpfende Biographie über Schubert zu verfassen. Mir ging es darum, dem zur Genüge bekannten und manchmal einseitig verzerrten Bild des gemütlichen Wiener Musikers die Gestalt desjenigen Schubert gegenüberzustellen, der, ebenso weit entfernt von nationaler Eingrenzung wie von einem Allerweltsmusikantentum, einer der seltenen ganz Großen war als Schöpfer, als Mensch, als Geist.*

*Im Gedenken an Felix Weingartner, meinen Mann — dessen künstlerische Berührung mit Schubert in verschiedener Beziehung eine besonders enge war und ist, unter dessen Leitung im*

*Jahre 1934 anlässlich des Schubert-Weber-Festes  
in Basel zum erstenmal seit 1881 (unter August  
Manns in London) sämtliche Symphonien Schu-  
berts aufgeführt wurden und dessen Wiedergabe  
der großen C-dur-Symphonie unvergeßlich blei-  
ben wird — ist dieses Büchlein geschrieben.*

*Basel, den 2. November (Allerseelen) 1946.*

*Carmen Weingartner-Studer*

FRANZ SCHUBERT hat uns das Wesentlichste seines Lebens und das Zarteste seines Herzens in einer kurzen, ergreifenden allegorischen Erzählung mitgeteilt. Am 3. Juli 1882 schrieb er unter dem Titel »Mein Traum«:

»Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater und unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugetan. — Einstmal führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir und befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahrelang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zerteilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, und mein Vater, von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Tränen entfloßen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer, und die Bahre versank. — Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmals in seinen Lieblingsgarten. Er

fragte mich, ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweitenmal erglühend: ob mir der Garten gefiele? — Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entfloh. Und zum zweitenmal wandte ich meine Schritte, und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilte mich die Liebe und der Schmerz.

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmal zog, in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmal auf die Jünglinge wie leichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in diesen Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innen Andacht und fester Glaube, mit gesenktem Blicke auf das Grabmal zu, und ehe ich es wähte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.» —

Franz Schuberts Seelenlied beginnt im Himmel und mündet in den Himmel; auf Erden hat es weder Anfang noch Ende. Als eine Schale, deren Ränder noch das Firmament berühren, senkt es sich in die irdischen Tiefen und läßt der Menschheit bitterste und süßeste Tränen in sie einfließen. Dann hebt Gott die schwere Fracht schwerelos zu sich hinauf und für jede echte Träne ritzt er ein ewiges Zeichen in die Schale ein — als Verheißungsgruß für die Weinenden. Mit dem letzten Zeichen aber wird auch die letzte Menschenträne geweint sein. So hebt und senkt sich diese Schale — Schuberts Seelenlied — wie ein gewaltiger kosmischer Herzschlag zwischen Himmel und Erde, der sich dem Herzschlag jener eint, deren Liebe Schuberts Liebe ebenbürtig ist.

Erst wenn auf der dunkeln duftenden Rose der Tautropfen zittert und die Morgensonne diese Träne in allen Farben aufglänzen läßt, wird die Rose unberührbar, aber begnadet, das Menschenherz ganz und bis zur letzten Seligkeit zu berühren — gleich Schuberts Musik.

Der Zauber seiner Tonsprache entsteht Schuberts reinem, durch Leiden und Lebensmeisterung geadelten Menschentum; was er an Gnade vom Himmel empfang, gab er der Erde; was die Erde ihm gab, reichte er dem Himmel dar. Sein empfindsames, allen Eindrücken offenes Gemüt, das mit Erdennot so überreich befrachtet war und nicht nur eigene, sondern die Sehnsucht aller Menschen mitgetragen hat, verlor auch in schwärzesten Stunden seine Strahlkraft nicht. Dank dieser Strahlkraft hat Schubert viel Fin-

sternis von den Menschen genommen; wenn ihm »die Erde schön war«, ist sie uns dank ihm schöner geworden.

Verzauberung und Seligkeit, Tränen, Geheimnis und Sehnsucht, Tod und Auferstehung, Wanderschaft, Trost, kindliche Einfachheit und menschliche Größe, weltumspannende ehrfürchtige Liebe — all dies und noch Heiligeres ist gegenwärtig, wenn wir Schuberts Musik erleben, so daß wir von einem eigentlichen

## HÖRGLÜCK

sprechen können, das wir — erleiden. Ganz unmittelbar fühlen wir uns von Schubert an den Händen gefaßt und in Seelentiefen geleitet, die wir noch nicht kannten; lächelnd blickt er uns in die Augen, wenn wir zurückschrecken; er steigt jubelnd mit uns auf Höhen, wo freie Weitsicht uns großzügiger atmen läßt; er streckt sich mit uns auf den Blumenwiesen unserer Wünsche aus, bald Wundersames erzählend, bald wundersam schweigend, bis auch wir ruhevoller der Sprache der Sphären lauschen. Er geht frohgemut voraus, um uns einen Sonnenstrahl einzufangen oder wegversperrendes Gestrüpp auseinander zu biegen; wie oft aber auch hält er sich einen Schritt hinter uns, in Treue unsere Last tragend, damit wir unbekümmert schreiten dürfen. An seiner Seite können wir uns nie ins Uferlose, nie ins Bodenlose, nie ins Kraftlose verlieren. In der erdenhaftesten Ausgelassenheit hält uns sein adeliger Geist, im dunkelsten Schmerzenstal leuchtet uns sein sonnenhaftes Gemüt, und vollends wenn

wir uns dem grauen Abgrund des Todes nähern, spüren wir sein tröstendes Wissen, seinen lebensvollen Pulsschlag.

Schubert ist mit seinem Gesang so völlig eins, dass wohl, in höchster Transparenz, das Wissen um letzte Dinge sich dieser Einheit einverleiben, ein von aussen andringender Intellekt sie aber nicht erreichen kann. Bloßes Genießer-Glück würde uns geistig träge machen; daß Schubert uns aber mit seinen Werken das Glück *erleiden* läßt, macht ihn uns so notwendig und so lieb. Schuberts Seele ist immer in schöpferischer Bewegung; dadurch bewegt er die unsere, läßt sie leiden am Glück des Sich-Erneuerns und schenkt uns ganzes und nachwirkendes, nicht nur halbes und schnell verrauschendes Glück. So geschieht uns das Entscheidende, daß die Befreiung unserer Seele eine vollständige geworden ist; nun wird sie ganz erschlossen und ihr innerstes Strömen in Freiheit gesetzt. Die Brust darf und kann sich weiten, die einem Höheren entgegengestreckten Arme bleiben nicht leer: ein neues, kräftiges und weises Lebensbewußtsein drängt sich an uns und ist bei uns so selig, wie wir es selig umfassen. Wenn Mozart seine himmlischen Gaben über die Erde streut, wenn Beethoven sich an die ganze Menschheit wendet und mit ihr an den Pforten der Ewigkeit rüttelt, so taucht Schubert in jedes einzelne Herz, geht zu jedem Menschen persönlich und weckt sein Schönstes und Bestes zu eigenem Schöpfungstum auf. *Das* verbindet uns ihm so tief und mit fast wehtuender Süße. Wir sind wie allein mit ihm und sind doch von innen heraus mit allen Menschen im Einklang. Wir



sind bei Schubert nicht hingerissene Masse, nicht vage und verschiedenartig genießendes Publikum, nicht eigenwillige Einzelhörer, sondern eine Gemeinde, deren jedes Glied in eigenstem Erleben glüht und zittert, so daß Liebesfunke und Seelenschwingung von einem zum andern übergehen und den Zauberkreis geheimnisvoll und ohne Zwang schließen.

Wer zaubert uns so beseligend ins Kinderglück zurück, wer dringt mit uns so weit in unbekannte Gefilde vor, wer läßt uns das Mysterium des Todes weihevoller und wissender errahnen, wer führt uns strahlender zur offenen Himmeltür? Nachdem wir durch Bachs gewaltigen Ernst, durch Händels Feierfreude, durch Glucks weitgeschwungenen Melodiebogen, durch Haydns Heiterland, durch Mozarts anmutvolle Dämonie und durch Beethovens geistigen Feuerstrom gegangen, geleitet uns Schubert zuletzt zu den heiligen Gründen der Tränen. Wir wurden oft getröstet, aber keiner hat mit uns geweint, und keiner vermochte es, die Träne zu einem Lächeln umzusingen. Beethoven hatte das Feurigsein gefordert (»Künstler sind feurig, die weinen nicht«) — nach dieser unerhörten Anspannung aller Seelen und Geisteskräfte mußte die Lösung kommen. Die aufgestaute Kraft mußte sich ergießen, mußte als befruchtender Regen in die aufgerissenen Tiefen dringen, um aus ihnen erneut, aber unbefangener, singender, tanzender, kunstloser zum Himmel zu steigen. So brach sich seelisches Licht in den endlich geweinten Tränen, so erschien nach dem Gewittersturm der Regenbogen. Dieses Farbenecho von Schuberts Seele, dieses

sichtbare Symbol eines aus Tränen lächelnden Seelenantlitzes, dieses Zeichen, das Gott den Menschen gab, hat nun in der Musik seine Entsprechung gefunden.

Von Schuberts Kunst ist keiner ausgeschlossen. Es braucht nicht erworbene Bildung, nicht intellektuellen Scharfsinn, nicht künstliches Kunstverständnis — im kleinsten Lied, wie in der größten Symphonie, in seiner volkstümlichen Sprache, wie in seiner höchsten geistigen Mitteilung ist Schubert ganz einfach unser Bruder, der jedem Menschen nahe ist, keinen übersieht, keinem Trost und Wunder versagt. Mit ihm zusammen können wir alle alles, was es an Not und Lust auf Erden gibt, verstehen, bekennen, klagen, singen und ans klärende Licht bringen. Mit ihm zusammen darf jeder geradeswegs vor Gottes Angesicht treten und wie ein Kind bitten, danken und anvertrauen. Dieses Wunderbare und Letzte war noch zu tun — und Schubert hat es getan.

Lassen wir im Geiste das Streichquintett in C-dur op. 163 (zwei Celli!) erklingen! Wie die große C-dur-Symphonie im Todesjahr entstanden, strahlt dieses Werk die ganze Wunderseele Schuberts aus. Es ist das Werk eines Wissenden, der sein Wissen in unmeßbarer, aber schlichter Größe aussagt; auch unseres Daseins Köstlichstes ist in diesem Streichquintett beschlossen. Es verlangt alles von uns und doch nicht mehr als ungeteiltes Lauschen mit Seele und Sinnen. Schubert durchmißt in ihm den Erdkreis, den Himmel und alle Dinge, die zwischen Himmel und Erde sind; er geht zu den

letzten Gründen des Menschseins, »zu den Müttern«, als ein Reifer und Reiner; er durchwandert alle Schauer und alle Seligkeiten der Sehnsucht, erlebt, erleidet und singt sie als berufener Sänger, umgeht nicht die verborgensten, die verwundbarsten, die nachtdunkelsten Reiche des Herzens, sondern betritt sie gütig, um sie zu erlösen. Und immer ist er, vor dessen Größe wir knien, der unbekümmert erdenselige, uns herznahe Bruder, mit dem es gut sein ist.

Wenn der volle C-dur-Akkord einsetzt, ist, im Unhörbaren, schon ein ganzes Geschehen vorüber, denn sein nur auf zwei Takte konzentriertes Sich-Aufbäumen drängt aus eben durchmessenen Leidenschaften in vernehmbare Erscheinung. Dieser Schmerzensruf mußte in der Klangwelt offenbar werden, um Antwort zu bekommen. An freundlichen Lichtern vorbei fragt und sucht die aufgewühlte Seele weiter und ringt sich zu trotziger Selbstbehauptung durch, bis Schubert selbst erscheint und in seiner unvergleichlichen Trostsüße zu ihr spricht. Endlich geht ihre Ungläubigkeit ins Licht seines unbeirr-baren Glaubens ein.

Das Adagio ist vielleicht Schuberts intimstes und reifstes Seelenlied. Eingebettet zwischen dem verhaltenen Pizzicato-Baß und dem frühlingssarten Schwebesang der ersten Violine gleitet die Melodie, die »zu den Müttern« führt, in unsterblichem Ruhebogen dreistimmig in die Tiefen der Seele, und wir vernehmen den Stunden-schlag einer neu aufgehenden Daseinsgewalt. — Im Mittelteil des Satzes wirft sich das Dunkle, Unterweltliche der Melodie entgegen, aber durch

das riesenhafte Brodeln ringt sich ihr Sehnsuchts-  
wille in herber Kraft weiter, bis das Gegenmüt-  
terliche überwunden und der Weg zu den letz-  
ten Einsamkeiten und zum letzten Schauen wie-  
der frei ist. Eine Prüfung wurde bestanden, und  
unbeschwert wie ein heller Schmetterling schwebt  
die erste Violine nun über der Melodie, während  
es aus der Tiefe lebendiger als anfänglich her-  
vorquillt.

Im Scherzo stürmt Schubert jugendlich und  
doch mit gebändigtem Mannesmut in eine er-  
sehnte Weite. Urplötzlich hält er an, horcht in  
sich hinein, steht erschauernd vor dem Rätsel  
seines Lebens, erwartet Trost, den er selbst so  
oft bringt. Noch rechtzeitig, bevor er sich zu tief  
ins Fragen sinken läßt, weckt ihn sein Lebens-  
genius, reißt ihn wieder in die Außenwelt hin-  
auf und zeigt ihm eine heitere Landschaft, wo  
er, im letzten Satz, sich mit flirrenden Sonnen-  
strahlen neckt, an gemächlichem Dahinschlen-  
dern sich ergötzt, einer Libelle staunend nach-  
hascht, um zuletzt als ein herzerquickend gesun-  
des Menschenkind schnell und immer schneller  
nach Hause zu eilen.

Ein Werk wie dieses Streichquintett schlägt  
bei jedem Erleben wieder neue und andere Sai-  
ten in uns an. Einmal empfangen wir es in bei-  
nahe mystischer Versunkenheit; ein anderes Mal  
löst es das Herz übermannende Wehmut aus,  
und wir wären gerne allein, um die Tränen, wel-  
che manche geheime Wunde lindern könnten,  
fließen zu lassen. Wie oft wünschten wir, es  
möge sich der Konzertsaal öffnen und wir könn-  
ten in den Sternenhimmel hineinschauen — denn

unwillkürlich wenden sich im tiefsten Hörglück Antlitz und Herz nach oben, um Schubert zu suchen, zu sehen und aus der Überfülle unserer Seligkeit heraus zu grüßen.

Was uns das durch Schubert empfangene Hörglück in entscheidendem Sinne verkleinern oder vergrößern und was es vertiefen kann, ist die Art der Wiedergabe seiner Werke. Die Echtheit des Gefühls, die Reinheit der Gesinnung, die Liebe zum Komponisten sind Grundbedingungen einer beglückenden und würdigen Interpretation, und bei Schubert sind sie vollends unerlässlich, denn nur auf diesem Wahrheitsboden kann ein aus gesunder, feingestimmter Empfindungswelt hervorquellendes seelisches Blühen, heitere Musizierfreude, ehrfurchtsvolles Eindringen in Schuberts Geist, unbeschwertes Nehmen und Geben zur Wirklichkeit werden. Wer nicht mit Schubert unbefangen zu Gott empor zu blicken vermag, wird dem Hörer, ob dieser sich dessen bewußt ist oder nicht, das Wesentliche schuldig bleiben. Über die fehlende Beziehung zum Göttlichen wird keine brillante Technik, kein weicher Anschlag, kein poetisches Sich-Versenken, keine schöne Stimme hinwegtäuschen. Nur eine freie Seele atmet frei, schenkt frei und macht frei.

Worin aber liegt der Zauber von Schuberts Musik? Wie gibt sich Schubert zu erkennen? Was ist das nur ihm Eigene? In welchen äußeren, sozusagen greifbaren musikalischen Eigentümlichkeiten und in welcher von innen her bedingten Atmosphäre tut sich uns Schuberts Wesen kund? Versuchen wir, auf Schuberts Spuren zu gehen und uns vorerst jene Vorgänge in sei-

ner Kunst zu vergegenwärtigen, von denen wir sagen können, daß sie

## ECHTER SCHUBERT

sind. Schon mit dem ersten *Ton*, mit dem ersten Akkord von Schubert ist eine Welt geschaffen, ist eine unnachahmliche Atmosphäre verbreitet; es sind nicht mehr nur Töne, es sind *Seelenlaute*, die erklingen und das Herz aufhorchen machen; wir sind mitten im Geschehen und können uns nicht mehr außerhalb halten. Es gibt Schubert'sche Akkorde, darin sich schon verklungene Strahlen einer Melodie spiegeln und wieder solche, darin eben der erste Hauch einer Melodie zu atmen beginnt. Andere wieder sind Ausdruck völliger Innenruhe. Und wie oft haben wir bei Schubert das Weiterspinnen eines einzigen Tones über oder unter einer Melodie, als ob inmitten wechselnden Geschehens die Treue sich symbolisiere, oder wie zauberhaft beginnt ein nur leise einsetzender Ton eine neue Seelenregung anzukündigen!

So, aus Märchentönen und Zauberakkorden gewoben, steigt die *Melodie* hinter den sieben Bergen auf. Die Melodie ist ja zugleich Keim, Blüte und Frucht des Schubert'schen Schaffens, sie ist das Signum seiner Seele. Angesichts des unerschöpflichen Reichtums von Melodien und beim Erlebnis jeder einzelnen bekommt man den Eindruck, als seien sie geboren worden, bevor Schubert sie ausdenken konnte und wären, da Schuberts Seele ihnen gewachsen war, zu seinem *Seelenatem* geworden, dem keine Strecke zu weit

ist, Weinendes an sein Herz zu holen; und wem sein Herz leuchtet, wird bald und lange Zeit lächeln.

Schuberts Melodien sind eigentlich Gottes Melodien und waren, von uns aus gesehen, nie »noch nicht«. Sie folgen allein dem Gesetz der Liebe, welches aber an Gott gebundene Freiheit ist. Sie wenden sich an alle Menschen, und wenn wir Schuberts Melodien nicht lieben, können wir sie gar nicht erkennen; sie nicht lieben zu können, — welche Verarmung des Lebens bedeutete es!

Aber wäre denn Schubert kein Schöpfer, kein Meister, der aus eigenem Willen und aus eigener Kraft heraus sich seine Melodien erschuf? Wenn Schubert mitunter der »Spielmann« und der »Sänger« Gottes genannt wird, so sagt es, daß er das sang, was Gott ihm aufgetragen hatte. Wenn Gott ihn so begnadet und ihm seine Melodien anvertraut hat, so wußte er, warum, und in diesem »Warum« liegt Schuberts Lebensleistung und Schöpfungstat. Sein Genie war nicht Selbstzweck; es war das Auge seines Herzens, mit dem er die Welt anstrahlte und das Werkzeug seines Lebens, mit dessen Hilfe er seinen Auftrag ausführte. Wie kann aber eine Melodie auch auf dämonische Art verzaubern! Welche Verantwortung liegt also im Singen einer Melodie! Schubert war ein schöpferisches Gotteskind; seine Meisterschaft bestand darin, sein Schubertsein angenommen und die Melodien Gottes unversehrt durch die Welt getragen und zu Gott zurückgeführt zu haben.

Denken wir an das Streichquartett in a-moll op. 29! Schon die ersten beiden Takte, wo Bratsche, Cello und zweite Geige, letztere in einer leicht schwingenden, selbständigen Melodiebewegung, anscheinend ganz »harmlose« Begleitung, gleichsam »Grundierung« sind, — schon diese ersten Takte erfüllen die seelische Atmosphäre mit der Spannung, die das Erscheinen einer göttlichen Melodie erwarten läßt. Eine solche gleitet auch wirklich wie direkt vom Himmel her in ihre irdische Verkörperung hinein; es ist unmöglich, das Geheimnis solcher Zauberkraft, wie sie diese innerhalb eines einfachen a-moll-Akkordes sich bewegend Töne ausstrahlen, anders zu deuten. Und wie ließe sich der unbeschreibliche Sehnsuchtsklang dieser Melodie erklären, als damit, daß sie eben tatsächlich Seelenatem eines leidenden Menschen, eines Schubert ist?

Wenn wir an den Anfang der h-moll-Symphonie (»Unvollendete«) denken, so umweht uns dort eine ähnliche Stimmung, sowohl in der Art, von geheimnisvoller Tiefe her die Atmosphäre mit vorbereitendem Fluidum zu erfüllen, als durch den Eintritt der traurig sich herabsenkenden Melodie, welche auch hier aus einer Quinte sich bildet. Doch kommt sie aus einer abgeklärteren Geistessphäre, was wir nach dem stillen Vorschreiten der Celli und Bässe in die vorbestimmten Seelengründe der kommenden Melodie und nach der an Taktzahl verdoppelten, vorbereitenden Streicherbegleitung schon erwarten. In einzigartiger Weise nimmt diese den ersten Seufzer der Melodie in ihre Arme auf.



Die im Grund auf gleicher Anfangsbasis beruhende Melodie des a-moll-Quartetts scheint, rein äußerlich gesehen, ihren anderen Charakter hauptsächlich durch die Einschlebung der Terz zu bekommen, doch liegt die grundsätzliche Verschiedenheit dieser beiden Melodien, welche musikalisch gesehen, aus derselben »Funktion« herauswachsen, im Inkommensurablen, im »Vorher«.

Echter Schubert begegnet uns im ersten Satz der B-dur-Klaviersonate (op. posth.). Diese wahrhaft himmlische Melodie scheint nicht aufzuhören und endet doch immer noch zu früh. Hier haben wir ein richtiges Melodiegedicht, welchem Schubert in einer Ruhe nachgeht, die alle irdische Zeit aufhebt. Kein Meister vor ihm und nach ihm hat je einen solch weiten Bogen in solch weiten Raum gezogen. Welch ein Maß von seelischer Kraft brauchte es dazu — und uns bleibt die Seligkeit!

Wenn wir in der Melodie Schuberts seinen Seelenatem erkannt haben, so dürfen wir den *Rhythmus* seinen *Herzschlag* nennen. Wie oft ist er eins mit der Melodie, wie oft aber auch selbständige Kundgebung innerer Vorgänge. Innerhalb des Gesamtwerkes unseres Meisters begegnen wir immer wieder einigen für ihn ganz charakteristischen Rhythmen. Mit einem jeden will Schubert etwas Seelisches, etwas Geistiges, oft etwas schon Transzendentes offenbaren. Wir denken zuerst an den allergeheimsten Herzschlag, mit dem er dem Schritt des Todes sich anpaßt oder mit dem er eine Ruhe ausdrückt, die schon der Todesruhe gleichkommt: an den auf einer langen und zwei kurzen Notenwerten basieren-

den, langsam oder schneller schreitenden *Todes-Rhythmus*.

Der tiefste Grund der Ruhe aber, welche in diesem Rhythmus schwingt, ist die innerste Auseinandersetzung, die in ihm vor sich geht. Schon im alten Weisheitsbuch der Chinesen, dem »Buch der Wandlungen«, bedeuten ein langer Strich das »Ja« und zwei kurze Striche das »Nein«. Ganz intuitiv hat Schubert diesem geradezu metaphysischen Rhythmus ein bedeutsames Leben innerhalb seines Schaffens gegeben. Sehr oft kommt dieser Todesrhythmus nicht vor, aber aus Schuberts bekanntesten und in ihrer Art auch großartigsten Schöpfungen ist er uns vertraut als zu seinen wundersamsten Eingebungen gehörend. In seiner Vollendung kennen wir ihn im Lied und dem entsprechenden Satz des d-moll-Quartetts »Der Tod und das Mädchen«, wo Rhythmus und Melodie eine Einheit sind.

Auf den Todesrhythmus ist ferner das Lied aus der »Winterreise«: »Das Wirtshaus« aufgebaut — auch hier ist der Tod nicht schreckhaft, sondern wird als Ruhebringer begrüßt. Er leitet Goethes »Wanderers Nachtlied« (»Über allen Gipfeln ist Ruh...«) ein und beschließt es, und im gleichbetitelten Goethe-Lied (»Der du von dem Himmel bist...«) deuten die ersten beiden Takte auf ihn hin.

Welch bedeutsamen Aufschluß über sein Fühlen uns dieser Todesrhythmus Schuberts geben kann, zeigt uns das Lied Platens »Die Liebe hat gelogen«, wo er einleitend antönt, und in letzter seelisch-geistiger Verdichtung erscheint er im Liede: »Schwanengesang« (op. 23 Nr. 9). Ebenso geistert

im ersten Mignon-Lied »Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen...« die heimliche Beziehung zwischen Tod, Liebe und Rätsel der Seele. Vollends im Männerchorlied »Gesang der Geister über den Wassern«, wo Schubert und Goethe zusammen der Seele des Menschen nachspüren, pocht der hier nur mehr nackte, auf einem Ton beharrende Rhythmus des Todes, bald dominierend vorangehend, bald nur unter dem andern musikalisch-seelischen Geschehen mitschreitend, zeitweise aussetzend, um dann, diesmal akkordisch gemildert, machtvoll wieder einzugreifen.

In manchem Lied noch und in manchem Instrumentalwerk verbirgt er sich, oft nur leise angedeutet, und gibt einem zu denken. (Introduction der Variationen über das Lied »Trockene Blumen«; »Der Jüngling und der Tod«; »Totengräberweise«).

Schwingt er aber nicht auch in jener Melodie, die Schubert vor allem lieb war, so lieb, daß er sie dreimal bedeutsam erklingen ließ: im zweiten Satz des a-moll-Streichquartetts op. 29, im Impromptu op. 142, Nr. 3, und in der Ballettmusik zu »Rosamunde«, welche jetzt in der Oper »Schneewittchen« ihre märchenhafte Verwirklichung gefunden hat? So lieblich diese Melodie ist, ja, vielleicht, *weil* sie so lieblich ist, schwebt sie leise zwischen Wehmut und Lächeln, wie jene Zauberblume, die nur duftet, wenn sie traurig ist und, von ihrem eigenen wehen und doch so zärtlichen Duft bewegt, sich einsam hin und her wiegt.

Ein Rhythmus, der auch erst durch Schubert zur vollendeten Ausdruckskraft gestaltet wurde,

ist sein *Wander-Rhythmus*. Zunächst sehen wir Schubert als »realen« Wanderer, der eine große Strecke seines Lebens die nähere Umgebung Wiens durchwandert und seine Wandererlebnisse in der Musik singt und verewigt. Und wie oft wanderte er im Leben von einer Heimstatt zur andern!

Doch ist dieses leibhaftige Wandern Symbol für sein geistiges Wandern, welches sein Lebensschicksal und seine Lebensaufgabe war. Das sagt uns sein Wanderrhythmus, der, in gemessenen Achtern oder Vierteln gehend, einen unantastbaren Ernst kündigt. Erscheint der Rhythmus im Liede, dann sagt die Melodie und sagen die Worte allerletzte Dinge aus. Hier möchten wir Schubert oft selber an der Hand fassen, wenn er durch die Schauer der unbewußten Todesgewißheit mutig, aber doch zutiefst ergriffen, im Geiste die Straße geht, die noch keiner ging zurück«.

Er macht aber auch andere Gänge, die völlig allein voranzugehen dem Berufenen aufgetragen ist. Seine Musik vermittelt uns die Leidensspur seiner schweren Wege; aber diese Vermittlung ist nie aufdringlich und lastend; wohl ist der Wegweiser, den *er* stehen sieht, streng, Schubert selber aber ist uns ein gütiger Wegweiser. Er kann uns die Gänge durch die Finsternisse der äußern und innern Welt nicht ersparen, aber er bleibt nicht an seinem von ihm erreichten Ziele stehen, um uns zu erwarten, nein, — er kommt uns weit, oft bis zum Anfang eines harten und dunklen Weges entgegen und geht dann an unserer Seite. So ist er, wenn wir von Ungewißheiten gemar-

tert, von Sehnsucht umhergetrieben werden oder, in einem seelischen Leid versteinert, nicht mehr weiter wissen, uns nicht nur Tröster, sondern gültiger Halt, weisendes Licht, erbarmender Löser aller Erstarrung.

Welche Strecke durchmißt Schubert als Wanderer zwischen dem ersten Lied aus dem Zyklus »Die schöne Müllerin« (»Das Wandern ist des Müllers Lust«) und dem ersten Lied der »Winterreise« (»Fremd bin ich eingezogen...«)! Dort ist der Rhythmus in eine wiegende, dem Bache folgende Bewegung aufgelockert, hier erfüllt er das ganze Lied in unerbittlicher Traurigkeit. Durch die meisten Lieder der »Winterreise« zieht der Wanderrhythmus mit, oft nur noch versteckt erkennbar: in Synkopen, in melodischen Baßgängen, in aufgeteilten Einzelbewegungen. In einer unerhörten Vereinigung von realistischer und geistiger Ausdruckskraft ist er im Lied »Der Wegweiser« vollendet. Er erscheint in verschiedensten Abwandlungen und oft in höchster geistiger Transparenz immer dort, wo er auch in geistigem Sinne auf ein Wandern hindeutet (»Schatzgräbers Bekehr«). In den beiden Liedern »Wanderers Nachtlied« bildet er neben dem »Todesrhythmus« die rhythmische Substanz, ebenso im Lied »Der Wanderer an den Mond«.

Schubert wandelt den Wanderrhythmus auch zu raschen, rastlos vorwärtstreibenden *Triolen* um. Im »Erlkönig«, in »Schwager Kronos« kommt er zu anschaulichster und packendster Wirkung. Er führt zu andern Ebenen und zu verschiedenen geistigen Veranschaulichungen des Wanderns und Wandermüssens. Die Triolenbe-

wegung verkörpert (und vergeistigt) in Schuberts Schaffen vornehmlich eine innere seelische Bewegung, ein Vorwärtsdrängen der Seele, oft auch eine schwer erkaufte, aber stetig sich festigende Gelassenheit des Gemütes, dann wieder Ungeduld, Herzensüberschwang oder Sehnsucht, sich in Unendliches zu ergießen.

Im Lied »Die Allmacht« schwingt sich die langsame Triolenbewegung mit feierlichem Flügelschlag durch den Äther und trägt die gewaltige Melodie zu Jehova, dem Herrn hinauf.

Das Goethe-Gedicht »Nähe des Geliebten« vertonte Schubert am gleichen Tage zweimal; in der ersten Fassung, die im Sechssachtel-Takt steht, wird die Singstimme von einer akkordischen Sechzehntel-Bewegung begleitet, während Schubert in der zweiten Fassung das ganze Lied durch eine im Zwölfachtel-Takt sich ausbreitende Triolen-Bewegung in ein ruhevolles Schweben taucht, welches dem Gesang vertiefte Innigkeit und dem ganzen Lied erhöhte Durchsichtigkeit und herzlicheren Ernst gibt. Ganz aus dem Gefühl heraus, auf welches sich Schubert wie kaum einer verlassen konnte, und mit der lauschenden Wachsamkeit seines Herzens wandelte Schubert das sonst in beiden Fassungen Note für Note gleich vertonte Lied durch eine einfache rhythmische Veränderung von einem schönen in ein wunderbar schönes um.

Und eine, eine einzige kleine Note hat sich, gegenüber der ersten, in der gültigen Fassung doch auch verändert: der allerletzte Ton, der hier nicht mehr auf dem *des* liegen bleibt, sondern zum *ges* hinuntersinkt. Vielleicht *noch* mehr

an dieser scheinbar so geringfügigen Veränderung spüren wir, daß Schubert nicht nur mit dem Musikverstand arbeitete, sondern vor allem mit dem Herzen. Im ersten Moment scheint uns, besonders wenn man sich die Schlußworte der letzten Strophe vorstellt »O, wärest du da!«, das ausgehaltene *des* auf »da« sehr schön und sehn-suchtsvoll in die Weite auszuklingen. Und doch entsteht eine leicht theatralische Wirkung; das Zurücksinken vom *des* zum *ges* hingegen gibt dem Verlangen »O, wärest du da!« eine unglaubliche Verinnerlichung der Empfindung, gibt ihm den wehen Seufzerlaut einer sich sehnenden Liebenden: es bedeutet die Zurücknahme der Sehnsucht ins Herz — denn dort ist ihr Platz, wenn sie echt ist. Und auch der Geliebte ist nun durch die magische Kraft der Liebe »da«. Musikalisch bestätigt sich diese sublimen Einfühlung Schuberts, indem sich der Kreis vom höhern *ges* des Beginnes »Ich denke dein« bis zu dem um eine Oktave tieferen *ges* des Schlusses »O, wärest du da«, wie von höherer Hand geführt, schließt. Und weil sowohl das Wort »dein« am Anfang als das Wort »da« am Ende des Liedes auf dem *des* zwischen den beiden *ges* liegt, schenkt uns Schubert das innere Bild ewiger Liebestat: die Liebende trägt den Geliebten, sei er nun fern oder nah, immer in ihrem Herzen.

Die von Schubert mit allen Sinnen, mit Seele und Geist durchlittene Beziehung zwischen dem Todes- und dem Wanderrhythmus einerseits und diesen beiden Rhythmen zur Triolenbewegung andererseits (wobei Rhythmus und Bewegung nicht nur als musikalischer Begriff, vielmehr als

Widerschein geistiger Geschehnisse zu verstehen sind) verdichten sich im Lied »Der Wanderer« und in der auf diesem Liede aufgebauten »Wanderer-Phantasie« für Klavier zu einem musikalischen und seelischen Ereignis. Das Lied beginnt mit langsamer Triolenbewegung, die das Wandern der ruhelosen Seele in konzentriertester Eindringlichkeit darstellt. Im Baß geht schwer und in melodischem Ernst ein Rhythmus, der in der Struktur dem Todesrhythmus entspricht. Es mag etwas weit her geholt erscheinen, diesen langsamen Baßgesang mit ihm in Verbindung zu bringen, und doch: wir vernehmen bei tieferem Hineinlauschen seinen Schritt. Der Stelle »die Sonne dünkt mich heut so kalt . . .« gibt er dann bewußt ihren geistigen Gehalt. Dieser Moment des Liedes ist es auch, der die Grundlage der »Wanderer-Phantasie« bildet, wo im Adagio der an sich so dunkelgefärbte Todesrhythmus durch den wunderbaren Melodiegesang in ein schimmerndes Licht getaucht wird, in ein Licht, mit welchem Schubert den Tod nicht verklären, sondern aufheben möchte.

Es gibt Lieder, wie das »Ave Maria« oder »Nacht und Träume«, wo Schuberts Seele ihren Atem in solche Weiten ausspannt, daß der Vierteltakt diese langsamen Melodien kaum mehr fassen kann; bis zum Rande sind sie mit Urheimweh nach dem Reinen, mit Anbetung und mit Hingabe an das Göttliche erfüllt, und nur der richtende, irdische Maße haltende Rhythmus der Begleitung verhindert noch ein Überfließen ins Grenzenlose. Der Rhythmus solcher Melodiebö-



gen ist in einer höheren Sphäre erblüht und in Schuberts Seele, genährt von seiner Aufwärtssehnsucht, verwirklicht worden. Wir möchten ihn seinen *Sehnsuchts-Rhythmus* nennen, an welchem wir Schubert so unverwechselbar erkennen, wie die Rose an ihrem Duft. Im »Ave Maria« wendet er sich nach außen und nach oben, in »Nacht und Träume« nach innen und in die Tiefe. Melodie und Rhythmus ziehen gemeinsam die Linie, welche unserer eigenen Sehnsucht die Bahn weist; ihr zu folgen bedeutet Seligkeit innerer Befreiung.

Äußerlich »realer«, aber in seinen letzten geistigen Konsequenzen vielleicht am geheimnisvollsten, schwebt Schuberts *Tanz-Rhythmus* durch sein Schaffen. Schubert war ein Wiener, lebte sein Leben lang in Wien, der Stadt, wo das Tanzen ein Lebenselement bedeutete und sowohl im Alltag als an Feiertagen des Wiener Lebens und Fühlens bestimmte, ja, eine eigentliche Weltanschauung verkörperte; Schubert atmete diese vibrierende Luft, freute sich mit den Tanzfreudigen und spielte ihnen selbst zum Tanze auf — es ist daher beinahe selbstverständlich, daß das Tänzerische eines der Grundelemente seiner Musik wurde. Bei seiner Volksverbundenheit und dank seinem unversieglichen Melodienquell ist es auch natürlich, daß er eine Fülle »regelmäßiger« Tanzweisen schrieb. Die ganze Tanzseligkeit Wiens liegt in ihnen, die unbeschwerte und die etwas wehmütige, aber nie die taumelselige oder die sentimentale. Und wie Schubert in Tanzrhythmen sich heimisch fühlte, so hat der Tanz bei ihm eine Heimat gefunden.

Schubert hat den Tanz, der ja auch dämonische Kräfte in sich birgt, der in gefährliche Abgründe und in ein unseliges Hinweggleiten über das Leben und seinen Ernst so unheimlich unvermerkt hinein verführen kann, aus dem Bereich des »Fuß-Rhythmus« in den Bereich der Seele gerückt; er hat ihn mit seinem schönen Gemüt angehaucht und die Pforten zu seiner lieblichsten Substanz und Bestimmung aufgetan.

Viele seiner Walzer und andern Tanzweisen sind zu zart, zu innerlich, als daß man rein körperlich darnach tanzen möchte; vielleicht noch auf der Bühne in Elfen- und Märchengestalten, vielleicht auf verträumter Waldwiese; aber am liebsten tanzte man sie für sich allein und nur aus der seelischen Bewegung heraus. Dann spürt man, von Schuberts edler Haltung getragen, daß der hochgesinnte Tanz die Seele lockert, löst und beschwingt, daß er die Gefühle sammelt und in ein Ganzes einordnet, von wo aus sie in erhöhter Freiheit ausströmen dürfen. In diesem Sinne durchwebt Schubert gerade seine schönsten Eingebungen mit dem tänzerischen Element.

Im tänzerischen Wandern nach gemessenem *geraden* Takt ist die Seele ernst, aber das Lächeln liegt als Verheißung vor ihr und ihm strebt sie nach, ins Weite und nach oben, ins Unermeßliche. (Zweiter Satz der großen C-dur-Symphonie!) Im langsamen *Dreivierteltakt* lächelt sie, aber der Ernst bestimmt ihren Schritt; hier kehrt sie sich in ihr Innerstes, denn dieser Rhythmus ist ein umhüllender, um einen Kern kreisender, ein zusammenfassender. Im Weinen und Lachen bewahrt der geschlossene Kreis die Seele vor

Übermaß; die schwebende Bewegung weckt Erstorbenes und besänftigt Erregtes; all ihr Erleben kristallisiert sich im tänzerischen Fluidum, bis der Kristall in allen Farben funkelt und Leuchtfreude um sich verbreitet. So verleiht das Tänzerische der Seele Gestalt vom Geiste her und bewahrt ihr doch den Duft holdester Körperlichkeit.

Wenn sie nach Schubert'schen Klängen, nach einem seiner Tanzrhythmen alleine für sich singt und tanzt, ist es wie ein Gebet. Ein Gebet? Ja, denn Schubert hat ja den Schleier, der um den Zauber des Dreivierteltaktes lag, gehoben; er zeigt uns, daß *die Seele* es war, welche sich das Tanzen geschaffen hat, damit sie ihr Heiligstes offenbar machen könne. Was ist aber der Seele Heiligstes? Ich glaube: die Zärtlichkeit — die Zärtlichkeit zum Menschen, zum Schönen, zu Gott. Ihre Liebestränen sind Zärtlichkeit, ihre Sehnsucht fließt aus der Zärtlichkeit, Verzicht und Erfüllung münden in Zärtlichkeit, alle Freude und ihr Dank an Gott lebt aus der Zärtlichkeit. Zärtlichkeit bedeutet: halten und loslassen können, in Liebe aller Kreatur zugeneigt sein, das Herz zu Gott erhoben haben. Nur eine lautere und starke Seele kann zärtlich sein und sie kann es nur in der Wahrheit.

Wie tief hat Schubert dies empfunden und wie zart läßt er die Seele mit seinen edeln Tanzrhythmen das ihrer Zärtlichkeit Gewürdigte umschmiegen! In seinem Dreivierteltakt hat er das Symbol des mütterlichen Zauberkreises verwirklicht. Er erschloß und umschloß den Kern dieses Kreises mit liebender Gebärde, so daß dessen Süße sich entfalten, doch nicht sich verflüchtigen kann.

Unter dem Dreivierteltakt ist aber nicht nur der Walzerrhythmus gemeint. Schubert verleiht dem Dreivierteltakt (oder dem Dreiachteltakt) an sich eine ganz neue Zauberwirkung, da er ihn zur schwebenden Sprache innigsten Herzensgefühls macht.

Denken wir an die Lieder: »Sei mir gegrüßt«, »Suleika I«, »Suleika II« Schlußteil, »Seligkeit«, »Du bist die Ruh'«, »Ständchen«, »Der Lindenbaum«, »Ungeduld«, »Morgengruß«, »An die Nachtigall«, »Der Neugierige« aus den Müller-Liedern; in diesem letztem Lied beginnt der Dreivierteltakt erst, wo das Bächlein angesprochen wird »O Bächlein meiner Liebe«! Und denken wir mit besonderer Ehrfurcht an das zweite Mignonlied »So laßt mich scheinen bis ich werde«! Der Gestalt der Mignon, dem Inbegriff von Sehnsucht und seelischer Zärtlichkeit, hat Schubert in diesem Liede sich mit besonders andächtiger Scheu genähert; als ob sie das holde Geschwister seines eigenen Fühlens sei, läßt er sie unsterbliche Worte in einer still in sich kreisenden seelischen Schwebe singen, zart darauf bedacht, ihrer Vision aus seinem Herzen Antwort und Bestätigung zu geben.

In wie manchem Impromptu und wie einsam klagend im Andantino der Klaviersonate A-dur op. 186, wie schlicht im Kyrie und in andern Teilen der G-dur-Messe und wie besänftigend in der F-dur-Arie der Maria im Oratorium »Lazarus« offenbart sich im ruhig bewegten Dreiviertel- oder Dreiachteltakt Schuberts tröstliches Hinneigen zu den sich sehnenden Seelen und seine Gabe, sie von den Fesseln des Erdbodens zu lö-

sen. Wie anders wäre sonst das Wunder des zweiten Themas im ersten Satz der »Unvollendeten« und des ganzen zweiten Satzes dieser Symphonie, oder des dritten Satzes des a-moll-Streichquartetts oder des ersten Satzes der Fantasie-Sonate G-dur op. 78 zu erklären?

Auch der Sechssachtel- und der Zwölfachteltakt aber bekommen in ungezählten Werken durch Schubert die Bedeutung des Kreisens im Dreivierteltakt und aus ihm heraus die unnachahmlich beschwingte seelische Ausdruckskraft. Hier geben Zweier- und Dreier-Element, welche sich, so grundverschieden eines vom andern ist, doch in geheimnisvollem Einvernehmen ineinander verweben, dem Sechssachtel- und dem Zwölfachteltakt eine wohl kreisende, aber auch vor- und aufwärtsstrebende Richtung, die man sich geistig als Spirale denken kann. So bei dem Lied »Pilgerweise«, wo in jedem punktierten Viertel die drei Achtel mitgehen; die Melodie bewegt sich auf dem geraden Grundrhythmus (der Wanderrhythmus ist hier wieder da!), steigt dabei rhythmisch aufwärts und wiegt sich, wenn auch fast unmerklich, im Reiche des Tanzes, so den Wanderernst von lastender Schwere befreiend. Wir haben im »Et incarnatus est« der Es-dur-Messe, im zweiten Satz des C-dur-Streichquintettes und im Lied »Nähe des Geliebten« einen langsamen Zwölfachteltakt; schwebend frei können sich die an der Kraft des Herzens gemessenen Melodien ausbreiten, da sie von der zusammenhaltenden Ruhebewegung der Triolen (die im Quintett unhörbar sind) getragen und geleitet werden: Inbrunst der Liebe, die von

Gottes Zärtlichkeit verklärt, Inbrunst zu Gott, die von der menschlichen Zärtlichkeit als von einer vergeistigten und liebevollen Schwerkraft sanft zur Erde zurückgeholt wird.

*Punktierte Noten*, die Schubert im allgemeinen »normal«, d. h. zur Charakterisierung, zur Belebung, zur Färbung, zur Gestaltung einer Melodie oder Phrase und in Märschen anwendet und liebt, bekommen in vielen Kompositionen auch ihre vertiefte Bedeutung. Ebensogut wie sie, besonders in dem dafür maßgebenden Tempo, innere oder äußere Stoßkraft, Vorwärtsdrängen, Übermut veranschaulichen können, wenden sie sich auch dem Verhaltenen, dem gebrochen aus der Seele sich lösenden Schluchzen, den intimsten Klagelauten zu.

Die f-moll-Phantasie op. 103 für Klavier zu vier Händen, die Schubert der heimlich verehrten jungen Komtesse Caroline Esterhazy gewidmet hat, bekommt zu ihrer traurigen Grundstimmung durch den punktierten Rhythmus der Melodie, bei aller Verhaltenheit, verstärkte Klagengewalt. Auch im zweiten Satz der großen C-dur-Symphonie verdichten die punktierten Sechzehntel die stille Wehmut der Melodie.

Schauen wir tiefer in die Lieder hinein, dann begegnen wir dieser rhythmischen Ausdrucksweise ungezählte Male, doch häufig nur ganz verborgen, nur angedeutet (»Gute Nacht«, »Der Lindenbaum«, »Irrlicht«, »Frühlingstraum«, »Der greise Kopf« aus der Winterreise, »Das Heimweh« u. a.). Häufig durchströmt ein punktierter Rhythmus wie unwiderstehlicher Lebensmut

ein ganzes Lied (»Romanze des Richard Löwenherz«) oder er durchjagt einen ganzen Satz wie ein gespenstischer Reiter im Nebel (letzter Satz des Streichquartetts in d-moll »Der Tod und das Mädchen«). In diesem Zusammenhange darf auch noch an die ausgesprochenen Trauermärsche und Heroischen Märsche (für Klavier zu vier Händen) erinnert werden, welche den aus der seelischen Trauer herrührenden punktierten Rhythmus ins Feierliche steigern.

Eines von Schuberts ureigensten Gebieten, das er wie kein anderer bereichert und aus der bloßen »Funktion« zu seelischer Gültigkeit erhoben hat, ist die Welt des *Dur und Moll*.

In der Beziehung zwischen Dur und Moll liegt die Keimzelle aller fruchtbaren Spannung, die Keimzelle der Spannung zwischen Männlichem und Weiblichem, zwischen Hartem und Weichem, zwischen Licht und Schatten, zwischen Tag und Nacht, also die Keimzelle lebendigsten sinnlichen, seelischen und geistigen Geschehens. Der Wechsel zwischen Dur und Moll spielt in der Musik als Kontrast, als Gefühls- und Ausdrucksmoment eine hervorragende Rolle. Doch erst Schubert hat für einmal und immer dieser musikalischen Ur-Dramatik ein selbständiges Leben geschenkt. Für ihn sind Dur und Moll Himmel und Erde (wobei Dur auch oft die Erde ist und Moll der Himmell), und seine Seele vereint beide miteinander. Ist es nicht so, daß wir gerade dort, wo sie sich treffen, im *Übergang*, den echten Schubert finden? In diesem, in seiner Kürze nicht mehr meßbaren Moment, voll-

zieht sich die schöpferische Wandlung in seiner Seele; es ist ein Hinübergleiten auf eine andere Ebene, ein Hinaufschauen zu einem aufblitzenden Stern, ein Hinabneigen zu einer nächtlichen Seerose. Wir aber fühlen »die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt«.

Solche Übergänge sind Schuberts *Seelengebärde*, mit der er »Unbeschreibliches« »getan« hat. — Wenn Schubert sich in Moll ausdrückt, bekundet er damit sehr häufig nicht eine weiche, sondern eine in Trauer hart geglühte seelische Haltung, während sein Dur, besonders nach einem Moll, beinahe immer eine zarte Süße, ein hingegebenes Jasagen schenkt. Als ob ein Lichtstrahl von oben ihn lächeln machte, als ob die lastenden Nachtschatten eines Leides sich höben und verflüchtigten, so wirken seine unnachahmlichen Wendungen von Moll und Dur. Es liegt in ihnen eine geistige Kraft; konzentriertestes dramatisches Geschehen, zuinnerst durchlittene Spannung entfalten sich zu absoluter Freiheit, zu reinster Gelöstheit. So vollbringt er das Wunder, Dur und Moll aus ihrem irdischen Wechselspiel in göttliche Einheit zu fassen. Ästhetische Verzauberung allein erklärt die nicht beschreibbare Wirkung seiner Seelengebärde nie — es sei denn, wir anerkennen, daß nur das Reinste, das im Dienste Gottes Geleistete wirklich vollendet schön ist.

Eines der ergreifendsten Beispiele dafür ist der zweite Satz der großen B-dur-Klavier-Sonate (op. posth.). Ein um das Rätsel des Lebens kreisender Klagegesang in cis-moll erhebt sich zu schmerzlichster Frage; von der linken Hand gesungen,



steigen Seufzerlaute himmelwärts. Das Dur, welches auftaucht, ist noch kein befreiendes, ist nur ein momentaner Liebesschimmer, der auf die suchende Seele fällt, ohne daß sie dessen recht gewahr würde. Im 14. Takt wirkt der Quartsextakkord von E-dur durch das *gis* im Baß noch wie eine Dissonanz, und später bekommt das E-dur, das ja dieselben Noten in der rechten Hand bringt wie am Anfang und sich nur durch den veränderten Baß von cis-moll in seine Paralleltonart E-dur gewendet hat, einen harten, dem trotzig sich gebärdenden Fragen entsprechenden Charakter.

Beinahe will die Seele in Resignation versinken. Aber da regen sich von der Tiefe her, beim Eintritt des A-dur, gütig-starke Trostkräfte und entbreiten vor ihr das Lied einer unverlöschbaren Lichtquelle. Von höherer Sphäre her kommt diesem Lied bestätigendes Echo.

Die Seele hört zu und wird sich noch nicht bewußt, daß sie selbst es ist, die mit vergrabenen, jetzt wieder gefundenen Kräften sich regt. Nochmals verfällt sie dem Klagen und Fragen, aber die erweckten Innenkräfte sind schon zu stark, und die Seele ist nicht mehr unbewehrt dem Schmerze überlassen, denn im Baß klingt die tröstende Kraft des A-dur-Teiles nach. In einem unvermuteten C-dur geht es wie eine klärende Ahnung über ihr noch halb dem Dunkel zugewandtes Antlitz, und das Fragen wird kraftvoller, bleibt im Dur und wendet sich noch einmal in das schon verlassene Dämmergrau zurück. Dann aber, in endgültiger Wandlung, erhebt sich die Seele aus der ursprünglichen cis-moll-Ver-

sunkenheit zu dieser selben Tonart Dur-Höhe. Sie bleibt ernst, doch, ihrer Eigenkraft bewußt, entfaltet sie sich in einer Schönheit und innigen Sicherheit, wie nur eine *freie* Seele es vermag. Nachdem auch die letzten Wehmutsöne schweigen, verklingt sie selig in sich selbst, die Seufzerlaute verflüchtigen sich nach oben, und die beiden letzten Baßnoten, welche mehr sind als nur musikalischer Abschluß, sind Bestätigung, daß Urkraft in unserm Innersten immer gegenwärtig ist.

Ein seltsames Phänomen zeigt sich im Winterreise-Lied »Frühlingstraum«. Das duftige, schmerzlich-süße Vorspiel steht in Dur. Der traurige Schluß des Liedes in Moll hinterläßt aber so wehen Nachklang, dass das gleiche Vorspiel, welches jetzt die zweite Strophe einleitet, feinführend gespielt, einen deutlich vernehmbaren Moll-Charakter erhält — eine ergreifende Wirkung!

Außer in den Beziehungen zwischen Dur und Moll hat Schubert in der *Harmonik*: in Modulationen, Tonartenwechsel, harmonischen Übergängen Neuland erschlossen, welches allein seine aus der Ursprünglichkeit schaffende Seele entdeckt hatte. Das Können, das Machen, das Erfinden — alles Absichtliche, von außen her Erworbene, ja selbst ein von seiner Persönlichkeit gesondert vorhandenes Geniales sind mit dem Begriff und der Erscheinung »Schubert« unvereinbar. Selbstverständlich mußte Schubert das, was er wollte, können, und mußte das, was er konnte, wollen. Können und Wollen waren aber von seiner Person, von seiner Seele, von seinem unbe-

wußt-bewußt vollführten Auftrag nicht zu trennen. Nicht in äußerlich kontrastreichen Gegenüberstellungen von Schwarz und Weiß, von gegensätzlichen Farben, von Verweilen und Voranstürmen, von Kampf und Sieg, wie sie Beethoven so großartig meisterte, liegt Schuberts Eigenstes, sondern (unter anderem!) im Hinübergleiten von einer Landschaft — womit nicht nur die Landschaft der Natur, sondern auch die »Landschaft der Seele« gemeint ist — in die andere, im mutigen Wandern ins Ungewisse, im Überfliegen zurückgelegter Strecken, im Hinabtauchen in sonst unwegsame Gründe. Die Zucht, mit der er sein Fühlen meisterte, der Mut, mit der er es singend bekannte, die Unbefangenheit, mit der er schwierigste Probleme anpackte und löste, die nie nachlassende Hingabe an ein Höheres — sie waren Schuberts Größe.

Mit einer einfachen Tonartrückung kann er den Himmel auf Erden schaffen, und daß ihm die Musik ihre wunderbarsten, sublimsten, noch aufgesparten Geheimnisse in die Hände spielte, ist Bestätigung seiner Berufung.

Echter Schubert spricht auch zu uns, wenn er — schweigt: in der *Pause*. Die wartenden Räume seiner Pausentakte füllen sich mit Gottesstille, oder es setzt hier der Weltenpulsschlag ein; oft ist's ein Horchen auf einen erlösenden Ton, dann wieder ein Sich-Besinnen, ein In-sich-Lauschen, bis das Pochen des Herzblutes das Weiteratmen gebietet. Einmal dringt kosmisches Sausen ein, und manchmal zieht sich der Wellenschlag des Lebens bis an seine äußerste Grenze zurück, so

daß sich im Bruchteil eines Augenblickes entscheidet, ob er zurückfluten kann oder versiegen wird. Und dann wieder setzt Schubert Pausen, die nichts als ein anmutiges Atemholen bedeuten.

Mit tiefen, oft recht langen *Trillern* (bedeutung u. a. in der B-dur-Klaviersonate op. posth.) sagt Schubert auch mehr aus als wir es in der Musik sonst von diesem scheinbar nur verzierenden Element gewohnt sind. Solche Triller deuten wohl die allertiefste Saite der Seele an, die wie von einem Urweltwesen gestreift worden ist. Etwas Elementares hat auch der Trilleranlauf im 2. Satz des Streichquintettes op. 163. In den Liedern der »Winterreise«: »Die Wetterfahne« und »Im Dorfe«, in letzterem in der Sechzehntelbewegung ausgeschrieben, macht er uns durch sein nicht nur tonlich, sondern auch seelisch tiefes und aufgewühltes Beben erschauern.

In vielen der tiefinnerlichen Sätze seiner Instrumentalwerke liegt besondere Seelenfeinheit in der (wieder echter Schubert!) *Bekräftigung einer Melodie durch die Oktavenverdoppelung* oder in der *Wiederholung einer Melodie* in den höheren Oktaven (Andantino der A-dur-Klaviersonate op. 186) oder durch das *Hinzutreten von kleinen Figurationen* bei der Wiederkehr der Hauptmelodie (zweiter Satz der großen C-dur-Symphonie). Stimmen von oben wollen sich zu einer schönen Melodie gesellen, sie zu umschmeicheln, und manch eine Melodie ist zu himmlisch, als daß nicht die Engel miteinstimmen müssten! Jedesmal entspringen diese Schubert'schen Feinheiten

ätherischen Bezirken, verbreiten, als ein Fluidum seiner liebevollen Seele, Entzücken und machen die Atmosphäre durchsichtig und rein bis hinein ins Herz des Hörers. Sie sind wirkliche Himmelslichter.

Schuberts Eintauchen in die Einsamkeiten der Mütter erleben wir erschauernd mit durch das *Hinabsteigen der Bässe*, die er, manchmal vor Beginn eines neuen Gedankens (im 2. Satz der großen C-dur-Symphonie), meistens aber zu Beginn der Durchführung (1. Satz der »Unvollendeten«) oder auch in einem Lied, in erschütternd feierlichem Gang in Grenzenloses führt. In solchen wenigen Takten und solchen wenigen, an sich anspruchslosen Noten, liegt nicht nur das Orpheus-Geschehen des Hinabsteigens zur Unterwelt, sondern viel mehr noch die von Schubert immer neu geleistete geistige Tat, mit seinem ganzen Sein furchtlos ins Unbewußte zu dringen, um zu höchster Bewußtheit und durch sie zur Fähigkeit zu gelangen, einer dunklen und irrenden Welt einen Strahl, nein, einen Strahlenstrom heilenden Lichtes zu schenken.

Wenn Schubert, der Ausgeglichene, der dem Tode so gelassen Entgegenschreitende, die Freude von innen her Erfüllende, uns, nicht sehr häufig im Hinblick aufs Gesamtwerk, aber dann umso gewaltiger, einen Blick in seine noch nicht verarbeiteten Seelenkämpfe tun läßt, wenn er die *Spannung* seines Innern in Klängen heraus singt, wird uns erst so recht bewußt, welche Finsternisse er durchleidet, bis er wirklich echte

Freudefunken aus ihren harten Mauern schlagen kann.

Mit welcher Vehemenz, mit welch wilder, aber doch gebändigter Kraft greift er im ersten Satz des G-dur-Streichquartettes op. 161 in den Sturmwind seiner Leiden und wie wundersam überwindet er ihn dann mit einem reife-milden Melodie-Mondstrahl! Im zweiten Satz dieses Quartettes legt er die Schauer seines Ringens völlig bloß und tut es in aufschreienden Harmonien und schattenhaft zitternden Tremolos von realistischer Kühnheit. Wie ein Blitz (eines Beethoven würdig) fährt er in mysteriöse, wiederum den Wanderrhythmus beschwörende, pochende Viertel nieder. Geisterhaftes Rauschen, aufwühlendes Schluchzen, alle Laute eines im Schmerz zu versinken drohenden Wesens treffen unser Herz; ein ungewohnt düsteres Nebeltal tut sich vor uns auf. Aber nicht der »andere« Schubert offenbart sich hier, sondern, wie immer, der wahre, der ganze, der »unteilbare« Schubert. Wenn wir ihn zu kennen glauben, überrascht er immer wieder mit neuen Wendungen, Harmonien und Rhythmen, und doch bleibt er in aller Überraschung der uns Vertraute, der sich selber treu bleibt und zu allem steht, was er fühlt und was er aussagt.

Robert Schumann hat spontan, im Freudenrausch des Finders (fand er doch, zehn Jahre nach Schuberts Tod, *zufällig* in einer Schublade bei Schuberts Bruder Ferdinand die große C-dur-Symphonie!), von der »*himmlischen Länge*« dieser Symphonie geschrieben. Dieser Ausdruck

ist seither zum geflügelten Wort geworden, das man aber auch anwendet, wenn der eigene Atem für ein Werk Schuberts nicht ausreichen will, und wenn man das Werk mit allen andern Maßen mißt, nur gerade mit himmlischen nicht. Es klingt dann beinahe so, als ob man sagen wollte: »Eigentlich ist das Stück langweilig — jedenfalls viel zu lang — aber weil es immerhin von Schubert ist . . .«

Doch Schumann kann nichts dafür, daß sein Wort oft umgedeutet wird; er meinte das richtige: die Musik Schuberts, diese wunderbare, kann gar nicht lange genug dauern. Schumann sah in dem Begriff »Länge« nicht ein Negatives, zu Tadelndes, sondern fand im Gegenteil gerade die Länge »himmlisch«. Sein Wort, weiter ausgesponnen, heißt: Danken wir Schubert für die Werke, in welchen die Seele tief und weit Atem holen kann; danken wir ihm, daß er ein Stück Himmelszeit auf die Erde brachte; danken wir ihm, daß er den doch so heiß im Menschenherzen lebenden Wunsch nach Dauer und Wiederkehr des Schönen der Wirklichkeit näher bringt, und danken wir ihm, daß er uns oft einen so langen Zug aus dem Becher der Ewigkeit tun läßt.

Und vergessen wir nicht, daß Sätze, in denen Schubert letzte Dinge aussagt, nie »zu lang« sind; er weiß himmlische Zeit, wie Erdenzeit genau einzuhalten. Wenn er aber die Erlaubnis hat, einmal in einem Satz so recht unbekümmert ins Weite zu schwärmen, an besonders schönen Orten zu verweilen und auch wieder dahin zurückzukehren, wenn er will — wollen wir dann strenger sein als der, welcher ihm die Erlaubnis

zur »Überschreitung der Zeit« gab? Ist es nicht ein von der Kinderzeit her verbliebener sehnlichster Wunsch aller im Grunde Kind gebliebenen Menschen, einmal nicht zu einer bestimmten Zeit wieder zu Hause sein zu müssen?

Schuberts Seelenatem (Melodie), sein Herzschlag (Rhythmus) und seine Seelengebärde (Harmonik) haben ewiges Maß und ewiges Leben, und aus ihnen reifen

97020

DAS WERK UND SEIN SCHÖPFER

zur makellosen Schönheit eines ewigen Lichtes heran.

Das Geheimnis, die Verzauberung, alles Unsagbare, das aus Schuberts Werken ausstrahlt, ist nicht aus der Unbestimmtheit, nicht aus trügerischen und getrübbten Quellen, nicht aus gefährlich magischen Welten hergekommen; es kam aus der Wahrheit, denn nur aus ihr tritt echtes Geheimnis, echte Verzauberung in die Erscheinung und in die Er-hörung. Doch genügt die Wahrheit noch nicht; mit ihr muß die Liebe sein, und weil Franz Schubert einer der großen Liebenden war, hat er die heiligste Arbeit des Menschen geleistet: *die Arbeit der Seele*. Und er hat sie ein für allemal und ganz getan.

Wie alle großen Liebenden ging er in Zartheit und Kraft zugleich durch der Seele Verborgenes und Dunkelstes; er drängte sich mit brüderlicher Inbrunst an erstarrte Tore; er hauchte mit unendlicher Geduld fast schon Erstorbenes zu neuem Leben an; er umschloß Hilflozes mit star-



kem väterlichen Arm, umfing Verzweifelndes mit mütterlicher Gebärde, schmiegte sich kindlich an Verhärtetes, riß Versinkendes aus der Finsternis und bahnte dem echten, unermeßlichen Fühlen den Weg ins Freie. Alle *Not* wandelte er um in den *Ton*, in den Seelenton, der nach außen strebt, der sich mitteilen will, der sich von Menschenseele zu Menschenseele schwingen möchte. Keinen Ton singt Schubert, der nicht die Arbeit der Verwandlung und Neuwerdung der Seele in sich birgt, und deshalb ist ein Schubert-Ton wirklich ein Seelenlaut, ist einer neugeborenen Seele erstes Atemholen.

Das Wandern durch die Tonarten, die musikalische Freiheit, die ihn einen Satz in einer andern als der Anfangstonart schließen läßt, sind nicht nur ein naturhaft ungebändigtes und unbekümmertes Schlendern und rein musikalische Kühnheit, sondern vielmehr der Ausdruck seines Wanderns durch die Seele und seines Aufsteigens in höhere Ebenen. Innere Wendung und Wandlung wird in musikalischer Entsprechung hörbar und uns damit unmittelbar bewußt.

Das erste Quartett Schuberts (das Werk eines Vierzehnjährigen!), das sich tatsächlich an keine bestimmte Tonart hält und deshalb das Quartett der wechselnden Tonarten genannt wird, bekundet nicht ein Unvermögen oder eine jugendliche »Ungezogenheit«, sondern zeigt zum erstenmal deutlich, wie schon der Knabe ein Suchender ist und den Mut hat, sich dem Suchen hinzugeben. Daß das Werk, wenn auch im ganzen noch unausgereift, trotzdem nicht chaotisch, nicht willkürlich wirkt, daß es, besonders im ersten Satz,

schon deutlich etwas zu sagen hat, ist nach der seelischen Veranlagung Schuberts nicht anders zu erwarten. Die Substanz seines Wesens ist immer da, und weil es eine reine, großangelegte Substanz ist, kann kein Werk von ihm (auch kein etwas »schwächeres«) nichtssagend oder gar destruktiv sein.

Wenn wir Schubert als Arbeiter der Seele am Werke sehen, erleben wir, wie er, der fühlend denkt und denkend fühlt, die verschiedenen Pole: Wissen und kindliche Unbefangenheit, geistigen Überblick und seelische Spontanität, Bewußtes und Unbewußtes in sich vereinigt, und daß die »zwei Seelen«, die jeder Mensch in seiner Brust hat, bei ihm gleichmäßig nach außen strahlen, wie zwei Himmelsflügel, die ihn durch die Fährnisse dieser Welt tragen. Die völlige Auseinandersetzung mit beiden Seelen, die jeden Augenblick vor sich gehende Verwirklichung von Helldunkel im Tiefsten der eigenen Brust, die man seinem Werke anscheinend gar nicht »anmerkt«, werden doch gerade in seinem Schaffen so erschütternd offenbar, freilich oft in kaum glaublicher geistiger Verdichtung, ja, nicht einmal immer in materiell faßbarer Weise.

Vergegenwärtigen wir uns das Lied »Gute Nacht« (erstes Lied des Zyklus »Die Winterreise«). Ist es nicht eine wahrhaft unsterbliche Edel-Gebärde, ist es nicht die bis jetzt unerhörteste Verdichtung von Trauer, Klage, Verzicht, Treue und seelischer, einen Mann ehrenden Feinfühligkeit in *einen einzigen*, zwischen zwei Akkorden liegenden, also unhörbaren *Moment*, wenn Schubert, als unglücklich Liebender durch der

treulosen Geliebten Städtchen gehend, die Geliebte mit seiner Klage im Traum nicht stören will, also die schneidend-traurige Mollresignation mit einer einzigen Note in ein weiches Dur umwandelt? Er tut es mit einer Herzenszärtlichkeit, die uns, wenn wir noch wissen, was sie bedeutet und bedeuten kann, in Tränen ausbrechen läßt, in Tränen, deren sich niemand zu schämen braucht und die nur Dankbarkeit sind dafür, daß es einmal eine solche Seele gab und daß sie uns immer von neuem erlösen kann. Möchten wir doch diesen einen Moment (und er ist nur einer für unzählige in Schuberts Musik!) nicht einfach als genialen Einfall registrieren und genießen, sondern wirklich als Seelenoffenbarung ohnegleichen in uns aufnehmen und als weiterzeugenden Ewigkeitskeim im Herzen tragen!

In solchen Schubert-Momenten manifestieren sich zwei grundsätzliche und für die Menschheit entscheidende Ereignisse: *Befreiung der Seele durch die Musik und Befreiung der Musik durch die Seele.*

Wir sehen im Geiste Mozart, Beethoven und Schubert — eine Einheit von drei grundverschiedenen geistigen Welten —, wir sehen, rückblickend, die sowohl musikgeschichtlich wie geistesgeschichtlich ebenso hervorragenden Erscheinungen *Bach, Händel, Gluck* und *Haydn*. Wenn wir die vier Letztgenannten und die von ihnen erfüllte Aufgabe kurz zusammenfassen, so erkennen wir, daß sie, musikgeschichtlich und jeder in seiner Eigenart betrachtet, als Vollender einer Musikepoche und Bahnbrecher einer neuen gel-

ten, daß wir in ihnen sowohl die ersten wichtigen Arbeiter am Aufbruch der Seele, wie auch die unübertroffenen Meister der Musik ehren dürfen, — der Musik, die noch ein für sich bestehendes, souveränes Reich war.

Mit *Mozart* kam der Genius der Musik selber auf die Erde und bestrahlte die Menschen und ihr Fühlen und Tun mit seiner Vollkommenheit. Was hätte dieser mit magischer Zauberkunst alles meisternde Genius der Musik auf dieser Welt anrichten können, wenn Mozart, der ihn verkörperte, nicht eine so reine und große Menschenatur gewesen wäre? Denn Musik kann ebenso wie das Wort und noch viel unheilvoller in Dämonie und Teufelskunst verkehrt werden, wenn nicht der Mensch den göttlichen Funken in sie legt, der sie heilig macht. Und wie hätte Mozart selbst, trotz seiner menschlichen Lauterkeit, durch den allgewaltigen Musikgenius, welcher in ihm Leib gewonnen hatte, verzehrt (noch früher verzehrt!) und vor allem verzerrt werden können, hätte er nicht am festgegründeten und durch sein Werk für immer geprägten Gottesernst Johann Sebastian Bachs einen unerschütterlichen Grund, in der an Gott entzündeten Freudenfackel Georg Friedrich Händels ein weisendes Licht, an der adeligen Haltung Christoph Willibald Glucks eine dauernde Bestätigung und im kindlich frommen Sonnengemüt Joseph Haydns ein fruchtbares Ausruhn gehabt! Mozart war, wie Shakespeare um des Dramas und Raffael um der Malerei willen, einzig und allein um der Musik willen da; in ihm hat die Musik ihre Vollendung erreicht.

Es hätte aber die Gefahr bestanden, daß ihr Genius nach Mozarts Tod wesenlos, heimatlos, ja sinnlos in unserer Welt herumgegeistert wäre, denn wenn er auch die Menschenseele, die einzige Macht, die ihn erlösen konnte, getroffen und zutiefst berührt und wenn er den Menscheng Geist auch aufs entscheidenste bewegt hatte, so war doch seine *Vereinigung* mit der Seele und ihrer geistigen Kraft noch nicht geschehen. Die Musik war noch antastbar, denn die Menschenseele hatte weder sich selbst in der Musik noch die eigentliche Seele der Musik erkannt.

Aber unmittelbar folgte *Beethoven*, der titanische Mensch mit der Feuerseele, der Mensch, welcher nach dem »Warum« fragte und suchte. Nachdem bei Mozart, welcher noch aus der Intuition seines klaren Geistes schuf, das Suchen der eigenen Seele erst in den tiefsten Tiefen und ihm fast unbewußt begonnen hatte, brach Beethoven nun mit der ganzen Gewalt seines Herzens, das Menschheit und Kosmos zum erstenmal bewußt und unter tausend Schmerzen umspannte, in das Reich der Seele ein, stellte persönlichstes Fühlen dem Kosmos gegenüber und suchte es mit ihm in Einklang zu bringen. Die großartige menschliche Erscheinung war bei ihm das Primäre, und wie Michelangelo in der Skulptur, van Gogh in der Malerei, so brachte er sein Ringen mit den Dämonen, sein Ringen mit Gott, sein Ringen mit dem Schicksal in der Musik zum Ausdruck. Er spürte mit elementarer Gewißheit, daß die Kunst, da sie auf die Erde gekommen war, nun auch völlig in den Menschen und er in sie eindringen, daß die Kunst am Menschen, der

Mensch an der Kunst leiden müsse, und daß beide dazu bestimmt waren, das Erdenschicksal gemeinsam zu tragen und zu entwirren.

Wenn bei Mozart die innere Schönheit seiner Musik auch äußerlich schön gestaltet und gebaut war, weil ja der Sinn der Musik Schönheit und Ebenmaß ist, und Mozart, als der Genius der Musik, diesen Sinn unverfälscht widerspiegelte, so war der architektonische Aufbau der Werke Beethovens nicht nur Hinneigung zum klassischen Ideal, sondern auch Spiegelbild seiner geistigen Zucht und der ethischen Verpflichtung, die er gegenüber dem Schaffensprozeß empfand. Er hat sowohl für das kommende, als für das gewesene Große eine ungeheure Pionierarbeit geleistet. Er hat der göttlichen Musik das menschliche Antlitz gegeben, hat sie für ein bewußtes Heimischwerden auf Erden reif gemacht, während er das Antlitz des Menschen der Musik bewußter zugewandt, den Menschen zur Musik emporgehoben hat. So ließ er die Funken der Seelen von Musik zu Mensch und vom Menschen zur Musik überspringen. Aus göttlichem Spiel wurde menschliches Seelenbekenntnis. Symbol dafür sind der »Fidelio«, die Oper der Befreiung und darin der eine Augenblick — ein in ergreifende Menschen-Melodie verkörpertes Gebot Jesu: »Es sucht der Bruder seine Brüder«, sowie die Neunte Symphonie mit ihrer Forderung »Alle Menschen werden Brüder«.

Die Tore waren nun gesprengt, die riesige Geistesarbeit geleistet, die es brauchte, um Himmliches mit dem Menschen zu vereinen. Die ideale Forderung der Brüderlichkeit mußte nun aber

durch einen Klangstrom ins Herz aller Menschen einfließen, damit sie nicht nur geistes-, sondern auch *herzensbewußt* erlebt und verstanden werde. Nach dem kindlich-heiteren und männlich-ernsten Kind Mozart, nach dem im Ernste wie in der heiteren Laune immer männlichen Beethoven, mußte der kindlich-ernste, männlich-heitere Jüngling kommen, *Franz Schubert*, der, mit Mozarts Klängen geistig genährt, schon da war, als der Durchbruch mit Beethoven geschah, der Beethovens Leidensgängen nachging und weiterdrang bis zum Kern der Seelen, beider Seelen: *der Seele des Menschen und der Seele der Musik*.

Der Jüngling — zwischen Kindheit und Mannsein stehend — alt und jung zugleich, noch erfüllt vom heißen Kinderglauben an das Gute und schon berührt von den zugreifenden Franken der unheimlichen Welt der Erwachsenen, noch voller Begeisterung, voller Einbildungskraft, voller Liebe sowohl zum Leben als zum Tode — der Jüngling steht an der von göttlicher Gnade gesetzten Schwelle, wo Verheißung und Erfüllung sich aufheben und er vor die Entscheidung gestellt ist, ob er die Menschheit verraten oder erlösen will.

Schubert entschied sich zur Befreiungstat und vollendete sie. Er krönte die Taten seiner »Brüder im Geiste«, indem er die menschliche Seele und die Seele der Musik endgültig von dämonischen Kräften reinigte, Mensch und Musik ganz zusammen und Gott zu ihnen führte.

Jetzt war die Musik von so treuer Geisteskraft und menschlicher Größe gehalten, daß die Be-

dingungen eines gegenseitigen Dienens gegeben waren. Mozarts Geist wurde zum Lenker, der die edlen, aber in der Fülle ihrer Kraft vehement vorwärtsstürmenden Rosse des Beethoven'schen Geistes zügelte. Beethoven wiederum, da er im Menschen seelische Kräfte und Erkenntnisse geweckt hatte, bewirkte, daß der Mensch dem Genius der Musik näher kam und sein Heiligtum bewußter und andächtiger betrat. Schubert aber weinte und lächelte — da strahlte Mozart noch wunderbarer, noch herrlicher stand Beethovens Weltgebäude da, und inniger als je sang die Musik aller großen Meister. Und vor allem: die Menschenseele war nun aus ihrer Haft befreit, konnte singend atmen, konnte frei weinen, frei jubeln, frei sagen, was sie sagen mußte und frei den Weg finden zur Seele des Nächsten.

Dieses Sich-in-die-Hände-Arbeiten der ganz großen Meister ist ein heiliger Vorgang. Außerhalb aller stilistischen und formalen Grenzen und doch von ihnen gehalten finden wir von Bach bis Schubert ganze Werke, oder Momente ihrer Schöpfungen, die ihre Berührungspunkte in einer andern Sphäre haben und welche der »göttliche Funke« sind, den jeder »eingeweihte« Meister im andern »Eingeweihten« erkennt. Dieser göttliche Funke allein ist fähig, Kunst wie Menschheit zu erlösen.

Wenn wir bei einem Werk, bei einer besonderen Stelle eines Werkes sagen: »Das könnte von Beethoven, von Bach, von Schubert sein«, so meinen wir damit nicht immer nur eine auffallende Ähnlichkeit der Melodie oder des Stiles, einen sogenannten »Anklang«, sondern wir ver-



spüren die geistige Bruderschaft, die in solchen Augenblicken und aus solchen Werken wunderbar aufleuchtet und in aufgeschlossene Seelen zündet. Der zweite Satz des E-dur-Violinkonzertes von Bach, das »Largo« von Händel aus der Oper »Xerxes«, Glucks »Reigen seliger Geister« aus der Oper »Orpheus«, der C-dur-Akkord in Haydns »Schöpfung« bei dem Wort: »Es werde Licht!«, Beethovens »Fidelio«, Mozarts »Zauberflöte«, Schuberts Streichquintett und C-dur-Symphonie — um nur einige Beispiele zu nennen — sie tragen das Siegel der gemeinsamen Wahrheit und der gemeinsamen Erlöserkraft, sie sind der Atem, mit welchem Gott erreicht wird, Gott und das Menschenherz — wenn es erreicht werden will.

So ist von Bach bis Schubert das gewaltige Geschehen beschlossen: *die Musik kam zu ihrem eigenen Bewußtsein*, zu ihrer eigenen Seele, zu ihrer Bindung an Gott, während die menschliche Seele zur individuellen Gestaltung erwachte, in der Musik ihre ureigenste Sprache entdeckte und sich für immer mit ihr vereinte. Dieses Geschehen steht über aller Musikgeschichte, ebenso wie die Erfüller dieses Geschehens über ihr stehen. Es geht ja den Menschen an, es bedeutet Einbruch der Gotteswelt in die Menschenwelt, es ist nicht nur Erfüllung, sondern auch Anfang, Verheißung, Lichtweg zu dem von allen Menschen ersehnten Ziel. Es wird, wie jedes wirkliche Weltereignis, zu wenig als solches erkannt, zu wenig verkündet. Alle Menschen müßten um dieses Geschehen wissen, denn sie sehnen sich doch nach Befreiung und suchen nach Wegen zur Seligkeit.

Nach dieser zusammenfassenden Beleuchtung von Schuberts »Brüdern im Geiste« und der Tat, die sie vollbrachten, kehren wir zu ihm selbst zurück. Wir fragen uns: Warum ist mit dem ersten Ton, mit dem ersten Akkord von Schubert schon eine Welt geschaffen? Warum haben wir den Eindruck, seine Melodien kämen von Gott und kehrten zu Gott zurück? Warum liegt in seinen Übergängen von Dur zu Moll und von Moll zu Dur eine geistige Kraft? Warum haben wir das Gefühl, Schubert bringe mit einer einzigen harmonischen Wendung den Himmel auf die Erde?

Ich glaube, daß nach dem Vorhergesagten die Antwort gegeben ist: *Schubert war ein Befreier*. Von diesem Gesichtspunkte aus wollen wir sein Schaffen, Wesen und Form seiner Werke zu erkennen und zu deuten versuchen. Wir wollen uns dabei immer vergegenwärtigen, daß er zu gleicher Zeit die Seele des Menschen und die Seele der Musik befreite; diese gleichzeitige Befreiungstat ist das eigentliche Geheimnis seiner Berufung. Schuberts vollendete Selbstentäußerung führte zur vollendeten Freiheit der Menschen- und der Musikseele und aus ihr wiederum strömte Natürlichkeit, Ernst, Heiterkeit, Größe, Einssein mit der Kreatur und dem Gedanken Gottes. Jede Routine, jedes überspitzte handwerkliche Können, das oft genug zum Selbstzweck wird, fehlte ihm. Er schuf alles immer aus dem Ursprung heraus, und als Arbeiter der Seele ging er deren Rätseln nach.

Schubert ist der *Bruder*, nicht nur der Menschen, sondern aller Dinge. Auch in Geringstes lebte er sich hinein. Er brauchte die Dinge nicht

zu beseelen, denn sie haben ja eine Seele, und diese suchte, fand, weckte er und ließ sie in seine eigene eingehen. Ihm war es darum zu tun, *und er hatte die Vollmacht dazu*, Mensch und Musik von Konventionen zu erlösen, die wahren Grenzen und Gesetze nicht im menschlichen und musikgeschichtlichen Bereich, sondern allein in Gott zu sehen und aus ihm die Freiheit in alles zu bringen, auch in die Funktion und in das Material.

Hier, bei der *Erlösung des Materials* beginnt schon Schuberts Befreiungstat. In der Musik von Material zu sprechen, ist insofern nicht ganz richtig, weil damit ja nicht Feder und Tinte gemeint sind, mit denen der Komponist seine Noten schreibt, sondern die Töne, deren er sich bedient, um ein Kunstwerk zu schaffen. Töne sind aber an sich schon etwas so selbständiges und Unmaterielles, daß der Begriff Material nur insofern Geltung hat, als der Musikschafter *mit den Tönen* arbeitet, wie der Maler mit den Farben oder der Bildhauer mit dem Stein (welches Material an sich natürlich materieller ist als das Töne-Material). Jedes Material hat seine Gesetze, und wer nicht ein Vergewaltiger sein will, kann mit ihm absolut nicht alles machen, was er will. Innerhalb gewisser Grenzen aber verfügt er frei darüber und kann sein Meister werden.

Der Komponist gibt den einzelnen Tönen erst durch den von ihm geschaffenen musikalischen Gedanken, erst durch die Prägung eines Themas, erst durch das Festhalten eines Einfalles Zusammenhang und Bedeutung im Rahmen des Ganzen. Der geistige Gedanke des Komponisten ist

zuerst da, die Töne haben ihm zu dienen. Ob der Meister mit dem Material spielt, ob er mit ihm ringt — immer sind er und das Material zwei sich Gegenüberstehende. Ebenso haben *der Einfall, das Thema, die Melodie* wieder dem Ganzen zu dienen, sind ihrerseits wieder Material, mit dem der Künstler arbeitet. Auch *Rhythmus, Harmonik* und alle *musikalischen Funktionen* sind Ausdrucksmittel, sind daher auch vorerst nur Material. Ob der Meister es gewaltsam bearbeitet, ob er ihm weitestgehende Freiheit gewährt — im Grunde ist es als Material totes Gebilde, das erst durch die Bearbeitung Sinn bekommt.

Bei Schubert werden nun aber Ton, Melodie, Rhythmus, Harmonie *selbständige Wesen, aus Material wird lebendiges Individuum, aus Funktion wird Seele*. Schubert befreit das Material zum Eigenleben, er identifiziert sich mit ihm, beugt sich zu ihm herab und hebt es an seine Seite. Er haucht seine Seele schon in den Klang und gibt diesem eine über das rein Physische und Musikalische hinausgehende Bedeutung, ja eine *eigene Verantwortung*; der Klang wird dadurch aber nicht etwa düsterer, schwerfälliger, sondern — zauberhafter, bewegter und bewegend; er wird selber Seele.

Die Selbständigkeit, die Schubert schon dem einzelnen Ton verleiht, hat nichts zu tun mit der selbständigen Tonfolge, den selbständigen Stimmen der Fuge und des Kontrapunktes, wo die Selbständigkeit im Geiste des Komponisten liegt, und die Töne sich seiner geistigen Konzeption zu fügen haben.

Wo aber Schubert in solcher Art schafft, ist er selten der beglückende Schubert, weil seine Aufgabe in anderer Richtung lag. Zwischen ihm und seinem »Material«, das nun keines mehr ist, besteht *Bruderschaft*. Gemeinsam schaffen sie das Werk und das, was mit dem Werk gesagt werden soll, gemeinsam führen sie die Aufträge des höheren Gesetzgebers aus. Damit hat sich eine *entscheidende Revolution vollzogen*. Mit vollem Bewußtsein wird dem einzelnen Ton sein Recht gegeben, und wenn er angeschlagen wird (oder vom Komponisten gedacht, also geweckt wird), *ist er schon eine Welt für sich*, bereit, auszustrahlen und zu beglücken.

Schubert schafft also nicht selbstherrlich, er läßt das von ihm zur Eigenpersönlichkeit erlöste Material mitsprechen. Er beschränkt freiwillig seine eigene Freiheit um der Freiheit des Materials willen; nun aber erst recht hat er die Freiheit, die absolute Freiheit, die in Gott beginnt und zu Gott führt. Er bindet sich nicht an Tradition, nicht an mechanische Gesetze, nicht an sein Ich, nicht an das Streben nach Ruhm und Selbstgestaltung; er lauscht auf Atemzug und Herzschlag Gottes, auf die Sehnsuchtsrufe der *menschlichen Seele* und auf das Pochen der Seele, die *in den Dingen* ist. Nie ist das Werk ihm Selbstzweck. Leid und Glück kommen zu ihm und wollen gesungen werden, Menschenseelen kommen zu ihm und wollen sich mitteilen — Schubert lauscht, fängt ihren Ton auf, schlägt ihn an und geht weiter, den Bittenden nach, der Erfüllung ihres Wunsches entgegen.

Wir können bei Schubert deshalb nicht von »Einfällen« sprechen. Darunter verstehen wir ein Fertiges, welches dem Genie ein- oder zufällt, so fertig, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus sprang. Schuberts »Einfälle« sind seine *wache Seele*, welche auch das entfernteste Seelenleid, den leisesten Klageruf, die feinste Herzensregung vernimmt und sich ihrer annimmt. Deshalb sind seine Melodien die Klangoffenbarungen seiner inneren Bereitschaft, sind nicht nur *sein* Seelenlied, sondern dasjenige der ganzen leidenden und unerlösten Welt. Sie sind nicht einfach Träumereien, sondern von seinem Mitempfinden bewegte Schwingungen, die er auf ihrer Wanderung begleitet und durch den Kuß seines Herzens zur Entfaltung ihrer Blüte bringt. Jede Melodie, jede Phrase, jeder Ton, jede Wendung und Modulation, jeder Rhythmus ist jetzt Seelenblüte vom Baum des Lebens, bestimmt, im Herzen des Menschen zur Frucht zu reifen und ihm Nahrung und Genuß, Erfüllung und Verheißung, Antwort und Frage, Stillung und Erweckung zugleich zu sein.

Wenn Schubert der Befreier der Seele ist, und es seine Aufgabe war, die Menschenseele mit der Musikseele zu vereinigen, und wenn wir erkannten, wie er schon beim Material mit der Befreiung begann, wenn wir uns ferner bewußt sind, daß Seele nicht etwas Gebautes ist, sondern daß wir sie eher mit einer Blume oder einem Kristall vergleichen können, sie aber im Grunde mit nichts vergleichbar, sondern Gottes Schöpfung ist, so daß sie in strahlender Mannigfaltigkeit

sich entfalten kann und, in göttlicher Freiheit, ins Unermeßliche erweiterten Himmelsbögen nachzieht — dann brauchen wir dem *Problem der Form* bei Schubert nicht lange nachzusinnen. *Seine Form ist die Güte*; damit wäre das Wesentliche ausgesagt. Und Güte ist wohl freier aber auch strenger als jedes Formgesetz.

Schubert läßt sich nicht gehen, aber — er geht. Ganz von innen her *ist er immer in Bewegung*, wie es ein wahrer Arbeiter der Seele sein muß. Er ist immer wach, immer vorwärtsschreitend, und gerade sein Träumen ist liebevollste Arbeit der Seele. Der Pulsschlag des Lebens geht so wunderbar kräftig durch sein Werk, daß er allein maßgebend ist. Wir empfinden es in allen seinen Werken: diese seelenlebendige Gegenüberstellung oder das freigebohrne Ineinanderweben von Melodie und Rhythmus und Harmonien, dann wieder das Warten, bis eines Geschöpfes zögerndere Aussage Melodie geworden ist, die er nun, in unsagbar behutsamem Übergang, ins »zweite Thema« eines Satzes einmünden läßt.

Die immerwährende Bewegung seiner Seele läßt ihn auch selten wirkliche Adagios schreiben. Selbst die wenigen Ausnahmen sind nicht rein kontemplative Stücke; ihre innere Bewegung liegt nur verborgener in ihnen oder kommt in stürmisch aufgewühlten Mittelteilen zum Ausdruck. Die meisten langsamen Sätze Schuberts sind Andantes, Andantinos, Allegrettos. Beinahe durchwegs bestimmt sie der gehende oder der leicht tänzerisch sich vorwärtsbewegende Rhythmus (2. Satz der großen C-dur-Symphonie, Andantino

der Klaviersonate A-dur op. posth., 2. Satz der großen B-dur-Klavier-Sonate op. posth., zweite Sätze der beiden Klaviertrios in B-dur und Es-dur u. a. m.). Aus dieser lebendigen Bewegung der Seele aber bildet und offenbart sich unzerstörbare Ruhe des Geistes.

Einzigartig erleben wir Schuberts Befreiergüte in seinen (oft bemängelten) *Durchführungen*. Sie sind, hauptsächlich in den Klaviersonaten, tatsächlich etwas anderes als Mozarts und Beethovens Durchführungen, welche aus meisterlicher Baukunst, aus dem überlegenen Spiel mit den Themen und Motiven wachsen. Schuberts Melodien und Themen, die nun nicht mehr Material sind, singen und gehen weiter, werden von Schubert durch-geführt, manchmal durch notwendig zu passierende Dunkelheiten an neue Ufer, manchmal durch lieblichste Gefilde, in welchen sie gerne länger verweilen. Da tun sie einen Blick in einen Märchenbrunnen, so lange, bis die darin geschauten Traumbilder sich verwirklichen. Auch »Verstecken« spielen sie hie und da und werden gelegentlich etwas müde; allzuweit ausschwärmende Melodien holt Schubert wie der gute Hirte geduldig zurück, und manchmal muß er recht weit suchen gehen.

So spinnt Schubert sein Lied, seine Sonate, seine Symphonie aus, läßt ihnen Zeit zur Entfaltung, zur Neugestaltung aus sich selbst heraus, zum Wandern durch Nebel und Sonnenglanz. Er und sein Werk verirren sich aber nie, dazu ist ihrer beider Verantwortungsgefühl zu wach. Das rein Formale, wenn Schubert auch darin die allgemein verständliche Sprache sprach, ist wirklich



nur noch Sprache, ist Gefäß im Endlichen, welches den Reichtum der Klänge wohl noch zu beiden Seiten zu halten hat, das Wandern ins Weite und in die Höhe aber nicht aufhalten darf.

Die Seele ist etwas Wundersames. Die Überraschungen ihrer Entwicklung, das Unerwartete, das plötzlich Aufbrechende einer gesegneten Wandlung, das aus dem Schatten sich Emporarbeitende, das Allerfeinste und das Allerstärkste ihres Wesens — dies alles gestaltet und formt sich nach andern Gesetzen, als ein nach einem Plan und mit Material auferbautes Bauwerk, welches seine Begrenzungen in der Zeit und im Raum hat. Schubert und sein Werk sind von Zeit und Raum nicht mehr abhängig, weil sie nur von dem abhängig sind, der Zeit und Raum geschaffen hat. Über den in Lichtfarbenlinien am Himmel riesig hingezogenen Regenbogen hat ja nur Gott die ganze Übersicht, aber wer ihn tönend machte, der hat die Kraft, seine göttliche wie seine irdische Hälfte ganz zu überblicken und doch, gleich dieser, die Erde wieder zu erreichen.

Deshalb beginnt ein Werk von Schubert schon lange, bevor wir es hören, und geht weiter, lange, nachdem es unsern Ohren schon verklungen ist; deshalb können wir eine zeitlich ausgedehnte Komposition wie eine einzige Himmelssekunde empfinden und das kürzeste Lied als eine Welt voll Ewigkeit.

Das *Lied* war eine seiner Formen, das Lied, welches das *Leid* in sich trägt, es aber, durch die Verwandlung von dessen Herzmitte, ins *Lied*, in das nach außen strömende Lied der Seele erlöst. Nicht weil Schubert die große Form nicht

beherrschte und nicht ausfüllen konnte, sprach er sich (in über sechshundert Liedern) in der kleinen Form aus, sondern weil er ein Lied mit der ganzen Spannweite der Seele zu erfüllen vermochte. Die Weite der Seele umspannt aber den ganzen Kosmos und die Gegenwart Gottes. Es ist eine optische Täuschung des Geistes, wenn man im Lied ohne weiteres das Kleine, Übersehbare, Lyrische sieht. Ein Schubert-Lied birgt in sich die *Essenz aller Dramatik*, die unmeßbare Größe menschlichen Empfindens, die Weite und Tiefe der Sternenräume.

Als Künstler *und* als Mensch schafft Schubert seine Werke, und aus dieser Verbindung entstanden auch seine Instrumentalwerke, die zweite, den Liedern gleichwertige Hälfte seiner Schöpfungen. Hier vollzieht sich oft das Umgekehrte: wie er im Lied eines ganzen Menschenlebens Geschehen in diese »kleine« Form verdichten konnte, so kann er in einem ganzen Satz einer Klaviersonate eine einzige Seelenregung mit all ihren Färbungen, Schattierungen und Abwandlungen zu Ende atmen.

Und in der Kammermusik, dieser Kunstform, die zutiefst in das Wesentliche, in die absolute Offenbarung der Musik hineinführt — erlebt von einer nach innen lauschenden Menschengemeinde in einer Atmosphäre der reinsten Gleichgesinntheit — wie geht er in der Kammermusik dem Mysterium Mensch so innig, so leidenschaftlich, so ahnend und wissend nach und bringt es in so wunderbarer Klarheit und Gültigkeit ans Licht! Vollends aber in der Symphonie, der »großen« Form, hat er uns, nach einem in allen Farben

leuchtenden Symphonien-Blumenstrauß voller Duft und Süße, in der h-moll- und in der großen C-dur-Symphonie zwei unerreichte und unerreichbare Schöpfungen geschenkt, deren äußere Form und innere Struktur allerdings jede gewohnte Norm aufheben, indem die eine, unergründlich schöne, »unvollendet« ist, die andere in ihrer Sonnenhaftigkeit sich an höherem als an irdischem Maßstab mißt: Schubert geht zu Gott und die Form folgt ihm nach. Er verkörpert das Jasagen zu Gottes Reich und hat damit dem Werk von diesem Reich her geprägte Gestalt gegeben.

Je tiefer wir ins Schaffen Schuberts und aus ihm in die Erscheinung Schuberts selber hineinlauschen, je unbefangener, unmittelbarer wir ihn sehen und erleben, umso unmöglicher und unnötiger erscheint es uns, ihn und sein Schaffen unter irgend einen Begriff zu stellen, ihn einzuordnen, ihn zu klassifizieren. Wenn wir glauben feststellen zu müssen, daß er nur in einigen Instrumentalwerken das klassische Ideal der Einheit von Inhalt und Form erreicht habe, dann müssen wir uns sofort fragen, warum wir ihn nur nach festgesetzten Regeln beurteilen und nicht nach jenen, denen *er* folgte, folgen wollte und folgen mußte. Wir müssen uns auch sagen, daß Schubert eben nicht nur vom künstlerischen, sondern auch vom menschlichen Standpunkt aus geschaut werden möchte.

So gesehen, bestehen seine Werke überhaupt nicht aus Inhalt und Form, sondern sind von einem Genius in die Hör- und Empfindungswelt

einverleibte *Gesinnungstat*, welche des Begriffs von Inhalt und Form nicht bedarf, da sie von selbstverständlicher Schönheitsfülle und Entscheidungsstrenge ist. Und wenn wir Schuberts Werk einzuteilen versuchen in das, was daran romantisch und was klassisch sei, wenn wir sagen, er sei der ausgesprochene Lyriker und habe keine dramatische Ader besessen — verirren und verwirren wir uns da nicht und verlieren die wirklich entscheidende Bedeutung seines Daseins aus dem Auge und aus dem Herzen?

Wir möchten unvoreingenommen hören und erkennen — wir wollen sein Werk immer wieder von neuem und von Grund auf erleben und es nicht in die bewußte oder unbewußte Voreingenommenheit eines Schemas pressen. In diesem Sinne wollen wir den beiden Attributen *Lyriker* und *Romantiker*, welche Schubert beigelegt werden, in aller Kürze einige Aufmerksamkeit schenken.

*Lyrik* — reiner Ausdruck des Gefühls — hat sie nicht durch Schubert ihre höchste Vollkommenheit erreicht? Ja. Doch, denken wir daran, daß das Gefühl bei Schubert nicht Selbstzweck war, daß es aus einer geistigen Welt kam, die mit bloßer Beschaulichkeit nichts zu tun hat, daß er mit dem Gefühl nicht spielte, es nicht genoß, sondern, daß es aus tiefer und echter Not kam, aus dem Wissen um das Leid aller Menschen, aus dem heiligen Willen, dieses Leid zu ergründen und zu überwinden. Die innerlichste, die erregendste, die entscheidendste *Dramatik* drängt aus der schlichtesten lyrischen Aussage Schuberts hervor. Seine Lieder sind selten nur Ausdruck

lyrischer Stimmung, vielmehr sind sie inbrünstige Auseinandersetzung mit allen Rätseln und Fragen des Daseins.

Darüber gibt seine Wahl der Texte vielsagenden Aufschluß. Wirklich ganz rein lyrische Gedichte, etwa im Sinne Eichendorffs, dessen Lyrik Schubert nicht mehr gekannt hat, finden wir gar nicht so häufig im Gesamtwerk des Schubert'schen Liedschaffens. Und betrachten wir diese rein lyrischen Lieder näher, so dürfen wir es als sicher ansehen, daß Schubert kaum ein Gedicht wie Eichendorffs an und für sich so schönes »Es war, als hätt' der Himmel die Erde leis geküßt« vertont hätte. Bei ihm gibt es kein »es war, als hätt'«! Selbst seine lyrischen Gefühle sind realistisch empfunden; er wandte sich vom Verschwommenen, Schwärmerischen, nur nach innen Gekehrten und nicht nach Lösung Drängenden und vor allem vom nicht Verpflichtenden ab. Überblicken wir seine sämtlichen Lieder, dann bekommen wir trotz der unglaublichen Mannigfaltigkeit der Texte und ihrer ebenso mannigfaltig gestalteten Vertonung, welche Mannigfaltigkeit an und für sich schon Bekenntnis ist (und ihn aus der beengenden Schublade des Nur-Lyrikers befreit!), den deutlichen Eindruck einer *Einheitlichkeit* seines Wollens und seiner seelisch-geistigen Gesinnung. Sowohl der Knabe, der nach oft phantastischen Texten greift und düsteren Todesweisen nachsinnt, wie der reife Mann Schubert ist immer und mit geradezu erschütterndem Ernst ein Suchender, ein mit den Geheimnissen des Todes und des Lebens Ringender, ein Bruder aller seelisch Leidenden, ein

Helfer, Löser, Tröster und Weisender. Jedes Lied ist das Werk der Arbeit seiner Seele, die er nicht nur für sich, sondern mehr noch für andere tut.

Er wählt kaum Texte, die nicht am Ende ein äußeres oder inneres Weitergekommenesein gegenüber dem Anfang zeigen, keine, die nur an sich schön sind, keine, die nicht innerste Anteilnahme und Stellungnahme verlangen. Er hat sich das künstlerisch Höchste, *Goethe*, oder dann den dramatisch bewegten, leidenschaftlich nach Freiheit rufenden Schillergeist, das geheimnisvoll kosmische Stammeln und die Todesvisionen der Matthisson-Gedichte, gefühlsechte Seelen-Aussprache, wie sie Wilh. Müller eigen war, herzenswahres und ergreifendes Streben und Suchen, wie es die Strophen seines Freundes Mayrhofer ausdrücken, die mystisch bewegte Geisteswelt eines Novalis, die schlichte Volkstümlichkeit des Schweizers von Salis ausgesucht. Die Beziehung zum Du ist sein innerstes Anliegen: er sucht den Menschen, er sucht Gott; er verklärt nicht die Natur, er redet mit ihr und lauscht ihr. Und seine ergreifendsten, wirklich lyrischen Lieder sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern um jenen Seelen, welche ihre Not nicht zu künden vermögen, erlösende Sprache zu verleihen. Wenn Schubert in den meisten Goethe-Liedern Lyriker ist, dem Dichter folgend, welcher innerhalb eines lyrischen Gedichtes wohl gedanklich und seelisch Welten durchzieht, die Grundstimmung aber dennoch bewahrt und am Ende des Gedichtes derselbe ist wie am Anfang; so ist er, Schubert, in seinem sonstigen Liedschaffen, in welchem sich auch äußerlich dramatische Lieder

(wie z. B. die Balladen oder »An Schwager Kronos«) finden, selbst im kleinsten und stillsten Lied in hervorragendem Maße Dramatiker, worunter innerste *Dramatik der Seele* verstanden ist. Er ist Schubert, wenn er ein Lied beginnt und ist Schubert, wenn er es endet, aber am Ende ist er der höhere, gereifere, aus wohl kaum sichtbaren, dafür umso konzentrierteren seelischen Kämpfen und Entscheidungen hervorgegangene Schubert.

Man möchte ihn nach jedem Lied Sieger nennen, wenn sich dieses Wort für ihn nicht zu pathetisch ausnehmen würde. Aber es gibt ein Gottfried-Keller-Gedicht, das wir als »Sommernacht« kennen, und bei dessen letztem Vers der vierten Strophe wir wohl an Schubert denken können, wenn uns die Stunde seiner Geburt gegenwärtig ist. Ebenso dürfen wir bei manchem Lied Schuberts, wenn es zu erklingen beginnt, an diesen Keller-Vers denken. Er lautet in der von Jonas Fränkel hergestellten Urfassung:

»Ich sinne, wo in weiter Welt  
Jetzt sterben mag ein Menschenkind?  
Und ob vielleicht den Einzug hält  
ganz still ein lächelnd Heldenkind?«

Nicht nur ist sein Suchen und Sehnen (aber auf ein bestimmtes Ziel gerichtetes!) an sich schon dramatisch, es geht bei den meisten seiner Lieder, wenn auch nicht immer auf den ersten Blick erkennbar, doch grundsätzlich um die *dramatische Ursituation*: den Menschen vor der Wahl zwischen zwei Wegen und Welten. Mit dieser Wahl setzt er sich ununterbrochen ausein-

ander und entscheidet sich von Moment zu Moment wieder neu für den Weg und die Welt der Wahrheit, dieser bewegenden, erhaltenden und erzeugenden Kraft. Nie könnte uns ein Schubertlied lyrisch so beseligen, wenn es nicht von dieser dramatischen Quelle her die Seele bewegte, daß sie für Gottes Einzug bereit sei.

Von dieser geistigen Haltung aus möchten wir auch Schubert und seine Beziehung zur *Romantik* betrachten. Wir können ihn natürlich, rückblickend und die ganzen Epochen überschauend, als den »Wanderer zwischen den Zeiten«, als den »klassischen« Vertreter der mit ihm beginnenden Romantik bezeichnen. Aber die Begriffe Klassik und Romantik sind ja so vage, so verschieden interpretiert! Die wirklichen Romantiker, die wohl aus Schuberts musikalischem Gut zehrten und seine neu geschaffenen Ausdrucksmittel auf ihre Weise verwendeten, haben mit Schubert als geistiger Erscheinung nichts zu tun.

Verinnerlichung, um das der Romantik vornehmlich Zugesprochene zu nennen — ist auch durch die klassischen Meister verwirklicht worden, und romantisches Empfinden im besten Sinne ist bei diesen allen zu spüren. Wie erst bei Schubert! Aber Schuberts Tat war es, *das Innere zu äußern*, sich selbst zu entäußern, die Erkenntnis seiner Seele in die gefangene und suchende Welt auszustrahlen.

*Klassik* an sich mit ihrer das Gefühl oft allzu sehr eingrenzenden Formgebung, und *Romantik* an sich mit ihrem oft maßlosen Überborden des Gefühles nach innen, haben auch ihre negative



Seite, besonders wenn man in ihnen das Element oder den Ausdruck der Flucht entdeckt und erkennt — Flucht vor dem Leben, vor der Wirklichkeit, vor der Entscheidung. Die ganz großen Meister aber, die wohl kunstgeschichtlich ihre Epoche verkörpertten und ihr verpflichtet sein mußten, waren freie und klare Geister, die der allgemeinen Flucht Einhalt gebieten wollten, die sich, jeder auf seine Art, nicht nur den Kunstproblemen, sondern allen Problemen stellten, die ihre Berufung weniger im Sinne einer Weiterentwicklung der Musikgeschichte, als im Sinne einer Weiterentwicklung der Menschheit sahen. Darum gaben sie sich ihrer Arbeit mit dem ganzen Einsatz ihres Lebens und unter harten Opfern an persönlichem Glück hin. Deshalb auch die ungeheure Fruchtbarkeit ihrer Produktion, welche (wie man es hauptsächlich von Schubert sagt) nicht einfach mit vegetativer Fruchtbarkeit erklärt werden kann. Sie wußten um was es geht und daß nicht schnell genug gesagt werden konnte, was gesagt, und getan, was getan werden mußte. Die Frühvollendeten hatten außerdem ihren inneren Uhrzeiger, der ihnen die ihnen bemessene Zeitspanne ihres Lebens unerbittlich ankündigte.

Klassische Ruhe und klassisches Maß ebenso wie romantische Innigkeit und romantische Überfülle waren rein und ohne Beigeschmack von Erstarrung oder Verweichlichung in den großen Meistern und kamen durch ihr Werk in unser Erleben. Aber sie wußten nicht um Namen und Begriffe, sie waren und schufen nach ewigen Gesetzen, gelassen, aber mit heiligem Müßen.

So ist Schuberts scheinbar romantisches Sich-aus-leben in Tönen kein subjektives Versinken in Weltschmerz oder in unfruchtbare Träumerei, kein Klebenbleiben an Einzelheiten, keine sentimentale Aufdringlichkeit der Gefühle. Aus ihm bricht das Feuer des Liebenden und wirkt die Demut des Betenden. Wir schwelgen in seinen »himmlischen Längen« und kehren aus diesem Schwelgen so frisch und ungetrübt zurück, weil Schubert im letzten Sinne nicht romantisch ist. Was er als Vision schaut, daran glaubt er, und das will er verwirklicht wissen. *Er lebt im Sein* und gibt sein Da-sein her für das Sein der Menschheit. In seinem Schaffen gibt es Geheimnisse, aber nichts Verheimlichtes, deshalb haben wir ihn so lieb.

Mit dieser Liebe gehen wir nun Schubert weiter nach, und folgen seinen Spuren, die er in seinem Wandern durch die Menschenwelt und durch die Menschenseele als unvergängliche Zeichen seines Erdendaseins und seiner göttlichen Berufung einer, ach, so sehr von ihm abgewichenen Menschheit hinterlassen hat. Gehen wir mit ihm durch die Geheimnisse — Natur, Mensch, Liebe, Gott und Leben — und beginnen wir bei der *Natur*. Kam er, kam sein Schaffen aus ihr oder ging er mit seinem Singen in sie ein? Hat er sie von außen her erlebt und geschildert, gab er ein getreues Abbild ihres Webens, ihrer einzelnen Erscheinungen, wie der Landschaft, des Waldes, der Pflanzen, der Sonne, der Sterne, oder ließ er sein Schaffen von ihnen verklären? Brauchte er sie oder brauchte sie ihn? Sie brauch-

ten sich gegenseitig, denn er war ja aller Geschöpfe Bruder. In jeder Blume, in jedem Hügelzug, in jedem Windhauch, im Ziehen der Wolken, im Mond, im Vogelruf und im Sterbegesang des Schwanes erspürte er die unerlöste Mit-Seele; er legte seine Seele dazu, und die Wandlung, die Befreiung begann sich zu vollziehen. Hat Beethoven mit seiner Melodie und seinem Geisteswillen den Kosmos eingefangen und an die Seele herangebracht, so daß sie vor seinen Geheimnissen erschauert, so gibt Schubert in seiner Melodie und mit seinem Liebe-Geist die Seele an den Kosmos hin und läßt sie seine Geheimnisse erhellen.

Er horchte auf die *Sprache* der Natur, und es war vornehmlich das leise, fast unhörbare *Rauschen*, das er als solche erkannte und das er in Töne erhöhte, damit jene Sprache allen Menschen vernehmbar würde. Als Rauschen im All, als Rütteln weit entfernter oder naher Stürme, als Raunen des Waldes, als Flüstern der Pflanzen, Beben und Weben einer verborgenen Waldwiese vernimmt er es, versteht es und gibt ihm seinen Herzenston, nicht mehr und nicht weniger!

Ich möchte nur an das Lied »Der Lindenbaum« erinnern, wo der Baum so gütig und gütig zu einem selbständigen Wesen befreit wird, und an den Quartettsatz in c-moll, wo das Natur-Rauschen mit dem eigenen bewegten Innern eins wird.

Schubert hört das zarteste Wehen, den leisesten Hauch von Blättern und Blumen und horcht so lange hin, bis ihm ihr Sinn vertraut wird und er ihn uns mitteilen kann. Er neigt sich dem süße-

sten Blumenduft, dem Duft der unscheinbaren Gräser und erkennt ihn als ihre Seelensprache. Ihn erreicht das fernste Klingen, komme es vom Bach oder von den Sternenräumen her, und kein noch so verborgenes Schimmern des Tautropfens, des Leuchtkäferchens und des Mondstrahles entgeht ihm. Alles kommt zu ihm, und er weiß, daß es nicht nur schenkend, sondern auch bit-tend kommt (»Der Blumen Schmerz«, »Nacht-violen« u. a. m.).

Ohne falsches Pathos, so lieblich, strahlend und einfach wie sie selbst es sind, wendet Schubert sich den *Sternen* zu. Bekannt ist das Lied »Die Sterne« von Leitner, das in einer kosmisch bewegten Bewegung das Flimmern und Glitzern (»Wie blitzen die Sterne so hell durch die Nacht...«) einfängt. Aber auch ein anderes »Die Sterne« betiteltes Lied von Fr. Schlegel gibt den Strahlenschein und das Oszillieren des Firma-mentes als feinstes Seelenecho wieder. In diesem Lied ist es vor allem die erste Strophe, die Schubert bewegte und der er nachsann:

»Du staunest, oh Mensch, was heilig wir strahlen?  
O folgtest du nur den himmlischen Winken,  
Vernähmest du besser, was freundlich wir blinken,  
Wie wären verschwunden die irdischen Qualen!«

Die Strophe geht deutlich über die reine Lyrik hinaus. Sie bedeutet einen an die Men-schen gerichteten Ruf. Sie ist nicht selbstzufrie-den in sich ruhende lyrische Stimmung, sie ist wegweisend, weiterführend, fordernd. Und *sol-ches* verlangt Schubert vor allem von der Kunst. Es ist höchst aufschlußreich, gerade an diesem

Lied — ein Beispiel für viele — zu sehen, daß nicht das rein Musikalische, das rein Stimmungshafte ihn bewog, einen Text zu komponieren, sondern vielmehr das Menschliche, das Ewige; und dieses hörte er immer aus den Texten heraus, auch wenn die Gedanken in dichterisch unzulänglicher Form ausgedrückt waren, was wiederum höhere Anforderungen an sein musikalisches Einfühlungs- und Ausdrucksvermögen stellte. Er hat es sich weder in musikalischer noch in menschlicher Hinsicht leicht gemacht.

Wunderbar läßt er den *Mond* in unsere Welt scheinen! Im Lied »An den Mond« von Hölty ist er es, der dem verlassenen Menschen Freund sein soll, und wie sollte er es nicht sein, wenn man so innig zu ihm spricht, wie es Schubert in diesem Liede tut! Auf ein Gedicht von A. Schreiber hat der einundzwanzigjährige Jüngling ein eigentümliches, in der Form ganz freies Lied geschrieben: »An den Mond in einer Herbstnacht«. Hier wird der Mond zum intimsten Gefährten seiner eigenen Seelennöte; unnachahmlich und herzergreifend ist vor allem der Schluß, wo Schubert die Worte »Auf dieser schönen Erde« viermal singt, jedesmal inniger, liebender und gerade in der Wehmut des Abschieds so lebensbejahend; in der Ruhe, wie sie nur aus der Ahnung um frühes Sterbenmüssen und aus der dennoch ungeschmälernten Erdenfreude emporwächst, schließt das Lied mit den fünf Klaviertakten, die an den zweiten Satz der Klaviersonate in a-moll op. 143 antönen.

Im Goethelied »An den Mond«, darin durch Schubert die Wandlung und damit die Erhöhung

des *beseelten Wissens* in eine *wissende Seele* sich vollzieht — keine Lyrik, keine Romantik, keine Klassik vermag solches, ein unversehrtes Menschenherz allein kann dieses Wunder vollbringen! — finden wir es besonders herrlich bestätigt, was *befreite* Töne vermögen, und daß eine Schubert-Melodie klanggewordene Liebe ist. Gleich die ersten drei Töne der Singstimme strömen eine so unerhörte Fülle schönsten Gefühles aus, daß dieser kurze Auftakt (*wie* darin der Mond »Busch und Tal« füllt!) nicht nur das ganze Lied und Gedicht schon ausfüllt, sondern mit seiner seelischen Kraft auch die nächtliche Raumstrecke bis zum Mond *und* das »Labyrinth der Brust« durchmißt. Begriffe wie Kunst, Einfall, ja sogar das Wort Genie reichen für diese, durch Schubert, einen sterblichen Menschen, geschaffene unsterbliche Liebesgebärde nicht aus.

In der *Begleitung* läßt Schubert die Seele der Natur ganz souverän sprechen, (Befreiung der Begleitung zu selbständiger Wirkungsmöglichkeit!) während die menschliche Seele als Melodie über ihr hinzieht oder sich zu ihr hinabbeugt; beide Seelen tragen einander gegenseitig. Nicht nur die Seele der Natur, auch die Regungen der Menschenseele und alles, was im Gesang noch unausgesprochen bleibt, legt Schubert in die Klavierbegleitung. Sie wird zum klingenden Teppich, darüber die Melodie festlich schreitet; sie wird zur vorwärtsdrängenden Kraft eines Gefühls; sie wird zur Atmosphäre eines Liedes. Sehr oft ist sie der Gesangsstimme als Gegenspieler gegenüber gestellt, so daß sich das gei-

stige Bild eines zwar nicht notenstrengen, aber seelisch gesetzmäßigen Kontrapunktes ergibt.

In den verschiedensten Abwandlungen läßt Schubert den *Bach*, das Bächlein reden, plaudert mit ihm und macht es zu seinem Vertrauten (Müllerlieder!). Die fraglose Ruhe einer Landschaft, in der doch so viel Lebendiges und Wunderholdes vor sich geht (Klaviersonate [Phantasie] in G-dur op. 78), wie das Spiel der Forelle (Lied »Die Forelle« und »Forellenquintett« op. 114) haben in Schubert den liebenden Gefährten gefunden.

Das Erlebnis des *Frühlings* (Uhland: »Die lindenden Düfte sind erwacht«, Rellstab: »Säuselnde Lüfte, wehend so mild«, Klaviersonate A-dur op. 120), die Schwere des *Winters* (»Winterreise«), die Wehmut des *Herbstes* (Rellstab: »Es rauschen die Winde so herbstlich und kalt«) haben durch Schubert jene geistige Durchsichtigkeit, jene seelische Erfüllung und jenen körperlichen Dufthauch erhalten, wie sie nur ein brüderlicher Mensch mit dem ihm verliehenen Genie zu schaffen vermag. Einzig Sommergefühl, im Sinne von Beethovens Pastoral-Symphonie, muß man in Schuberts Werk eher suchen — den Zenith seiner Lebenszeit hat er ja nicht erreicht und nicht erlebt. —

Wohl aber hat Schubert den Zenith als *Mensch* erreicht. Wenn wir nichts von seinem Leben wüßten, nichts von den übereinstimmenden Zeugnissen seiner Freunde, die von seiner Güte, seiner Treue, seiner Bescheidenheit, seinem lautern

Herzen sprechen — seine Musik sagt alles über sein Menschsein aus. Wir können aus seinem Werk, das als Ganzes den ganzen Menschen Schubert wiedergibt, auch kleinste Einzelheiten herausgreifen — jede ist untrüglicher Widerschein seines Wesens. Die einzigartige Verbindung von weiblicher Hinneigung zu den Dingen und männlicher Stellungnahme zu ihnen, von vertrauender Hingabe an ein Unbekanntes und klarem Dahinschreiten zu einem klar geschauten Ziel, von innerem Lauschen und eindeutig der Welt zugewandtem Fühlen gibt seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit den beglückenden Zauber und den ausgeglichenen Ernst.

Je mehr wir uns in Schuberts Werke vertiefen, seien es nun seine Lieder oder seine Instrumentalwerke, umso klarer erkennen wir, daß sein Werk von seiner Persönlichkeit nicht zu trennen ist. Er schreibt so absolut wahr und unmittelbar aus dem Herzen, seine künstlerischen Feinheiten sind so völlig eins mit den seelischen Feinheiten, ja von letzteren geradezu bedingt, sein Kunstverständnis ist in so wunderbarer Weise verschmolzen mit seiner Herzenseinfalt, mit seiner seelischen Reife und mit seiner charakterlichen Größe, daß wir alles, was er schuf, ebenso als künstlerische wie als menschliche Leistung empfangen, und daß uns aus jedem Lied nicht nur das musikalisch Schöne geschenkt wird, sondern auch das menschlich Schöne.

Bevor Schubert zu künstlerischen Genietaten begnadet wurde, hatte er als Mensch schon gesprochen und damit allen nachfolgenden Kunst-



leistungen den Urgrund geschaffen, aus welchem sie so unvergänglich und unvergleichlich hervorblühten. Das erste Gedicht, das der vierzehnjährige Knabe vertonte (er hat vorher zwei vierhändige Klavier-Phantasien und Tänze für Klavier geschrieben), gilt dem Leid einer Mutter: »Hagars Klage«. Wie er sich mit leidenschaftlicher Anteilnahme in die Not der Hagar, deren Knabe in der Wüste verschmachten muß, versetzt! Wie er, selber noch ein Kind, den Schluß des langen Liedes schon in eine Welt von Trost einzuhüllen vermag! Alles, was an dem Lied naturgemäß künstlerisch noch ungeschickt und unausgereift ist, hat nichts zu sagen neben dieser Liebeskraft, diesem Verlangen nach Helfendürfen und dem Vermögen, es, wenn auch noch kindlich, doch eindeutig und mitreißend auszusagen. Die mutigen Vorstöße, die er in harmonischer, in deklamatorischer Beziehung, in eigenwilliger Akzentuierung, in vertiefter Seelenlinie der Singstimme unternimmt, haben ihre Wurzel in seinem heißen Knabenherzen, in seiner so früh schon entwickelten Güte und Leidenschaft für das Schicksal der andern: mutig als ritterlicher Knabe, mutig als künstlerisches Genie, mutig als Befreier — bis zu seinem Lebensende mutig und ritterlich — das ist Schubert.

Aus den vielen Beispielen von Einfühlung und Miterleben möchten wir noch das Lied »Vom Mitleiden Mariä« von Fr. Schlegel nennen, ein Lied, das von allen seinen Liedern auf den ersten Blick am wenigsten »Schubert« ist. Es wirkt beinahe monoton in seiner strengen Dreistimmigkeit und man muß es einigemale singen und spie-

len, bis es sich einem überhaupt erschließt. Aber in unglaublich feinen harmonischen Übergängen und Wendungen bei Textstellen, die sein Herz treffen, erhellt sich die Beziehung Schuberts zum Text, dem er in eigenartiger Kompositionsweise nur scheu sich naht.

Beziehung zum andern Menschen, Beziehung zur Natur, Beziehung zur Kreatur, Beziehung zu Gott sind ihm Grundfragen des menschlichen Daseins. Er lebt in keiner Weise ein Leben für sich. Die Schicksale der andern beschäftigen und ergreifen ihn und mit Ehrfurcht nimmt er sich ihrer an. Er lebt in der Erlebniswelt des Riesen Atlas (Heines »Der Atlas«) wie in derjenigen der jungen Nonne (»Die junge Nonne«), im Reich der Blumen (Schobers »Viola«, Mayrhofer »Nachtviolen«) wie im nächtlichen Aufschau des Schiffers zu den Sternen (Mayrhofer »Lied eines Schiffers an die Dioskuren«). Alte Sagen- und Balladenschicksale wühlen ihn auf, das Los des Goethe'schen Harfners ergreift ihn unaufhörlich wieder und wieder, Freundschaft und Zuneigung bewegen ihn in allen ihren Formen und verschiedenen Erlebnisfeinheiten. Mit hymnischen Akkorden ebenso wie mit sanften Klangzeichnungen, mit kraftvoll und organisch gewachsenen Steigerungen wie mit der verborgensten Tonzärtlichkeit weiß er ein echtes Gefühl echt auszudrücken.

Seine außergewöhnliche Kraft, eine Freundschaft zu tragen, beweist Schubert in den Liedern, die er nach Gedichten seines Freundes *Johann Mayrhofer* schrieb. Er bat seine Freunde unausgesetzt um Lied- und Operntexte, und unter ihnen war es Mayrhofer, den er als seinen

Lied-Textdichter besonders auszeichnete. Mayrhofer's Depressionen, seine Selbstmordgedanken, die er dann auch verwirklichte, sein zerrissenes Innere waren Schuberts gesunder Wesensart fremd, wenn auch er wahrhaftig am Leid der Welt genug zu tragen hatte. Sein Mitfühlen gab den düsteren Mayrhofer-Gedichten wohl ihr Recht, seine Lebensbejahung aber und seine kraftvolle Zartheit hoben sie freundschaftlich zu sich ans eigene Herz hinauf.

Oft in wenigen Takten geschieht diese Freun-destat. So im Lied »Der Sieg«, welches deutlich das Vorempfinden einer bessern Welt des mit dem Selbstmord spielenden und ihn drastisch schildernden Mayrhofer kundgibt. »O unbewölkt's Leben . . .« singt Schubert in gütiger Melodie und denkt dabei auch an eine bessere Welt, aber nicht an die unheimliche und ungewisse, in welche ein Selbstmord führen muß, sondern an die Welt in seiner eigenen Brust, die dazu berufen war, die irdische Welt umzugestalten. Die etwas theatralische Ekstase des Mittelteils gerät Schubert nicht ganz; er fühlt sich darin nicht wohl. Doch gibt er sich Mühe, des Freundes Stimmung nachzuempfinden. Nach dem Ruf »und meine Hand, sie traf!« schreibt er aber vier Takte, die wieder nach dem friedlichen F-dur hinüberleiten (F-dur, die Tonart der Natur!); in dieser Harmonieverwandlung, wo die Melodieführung nach oben, ins Licht, führt, die Harmonie aber aus dem fis-moll ins F-dur wie aus einer unnatürlich gespannten Seelenhaltung in schützenden Mutterschoß zurücksinkt, liegt Schuberts innere Haltung. Sein Freundschaftsgefühl birgt sich in die-

sen vier Überleitungstakten; durch den erweckenden Herzschlag des mitempfindenden Interpreten kann es sich beglückend offenbaren.

In Mayrhofers »Auflösung«, darin ähnliche Abschiedsstimmung, freilich in ekstatischerer Aufwallung, gestaltet ist, haben wir durchs ganze Lied hindurch das Gefühl, Schubert denke nicht an jene Welt, die nach Mayrhofers Beschwörung untergehen soll, sondern er verkünde in aufrauschendem Gefühlsausbruch seine eigene Seelenwelt, welche nicht die eines Verzweifelnden ist, der mit Gewalt sterben will.

»An die Freunde«, ein rührend empfundenes Gedicht, baut Schubert auf trockenen, kurzen Achteln auf, die mit der steigenden Wärme der Gedichtsworte in klangvolle, miteinander verbundene Viertel übergehen. Wir erkennen auch in diesem Lied, daß das Freundschaftsgefühl Schuberts stärker ist als eigene Hinneigung zu destruktiver Schwermut; die düsteren Mayrhofer-Lieder sind jedenfalls beredtes Zeugnis dafür, daß Schubert zum Sterben eine ganz andere Einstellung hatte als der krankhaft sterbesüchtige Freund. Aber wenn dieser ein Gedicht schuf, wie »Nachtstück«, welches das Sterben mit einem Alten (mit der Harfe, Anklang an Goethes Harfner!) in Verbindung bringt, der seinen Abschiedshymnus in die Nacht hinaus singt, bis das friedliche und natürliche Ende ihn erquickt, dann findet Schubert seinen eigensten Klang und kann mit dieser Saite im Herzen des Freundes voll und ganz mitschwingen. Vollends in den herrlichen Liedern »Auf der Donau«, »Freiwilliges Versinken«, »Lied eines Schiffers an die Dioskuren«

gibt Schubert seine köstlichsten Schätze für des Freundes Gedichte hin.

Mayrhofer seinerseits, von Schuberts Nähe gehalten und gestärkt, versuchte in einem Gedicht »Geheimnis« (mit dem Untertitel: an Franz Schubert) den Freund und das Phänomen seiner Schaffensart wiederzugeben:

»Sag' an, wer lehrt dich Lieder,  
So schmeichelnd und so zart?  
Sie rufen einen Himmel  
Aus trüber Gegenwart.  
Erst lag das Land verschleiert  
Im Nebel vor uns da —  
Du singst und Sonnen leuchten  
Und Frühling ist uns nah.

Den schilfbekränzten Alten,  
Der seine Urne gießt,  
Erblickst du nicht, nur Wasser,  
Wie's durch die Wiesen fließt.  
So geht es auch dem Sänger,  
Er singt, er staunt in sich;  
Was still ein Gott bereitet,  
Befremdet ihn wie dich.«

Unbefangen setzte Schubert auch dieses Gedicht in Musik — es ist rührend, wie er scheinbar unbekümmert und doch eher verlegen gleich zu Beginn des Liedes von irgendwoher herunterhüpft (ähnlich wie im zweitletzten Takt des Liedes »Freude der Kinderjahre«), und wie das ganze Lied, weit davon entfernt, sein Wesen wirklich auszudrücken (dazu müßte es einen zweiten Schubert geben, denn er selbst war viel zu bescheiden, als daß er es fertig gebracht hätte, aus einem an ihn selbst gerichteten Gedicht ein

Meisterlied zu schreiben!), durchwegs ebenso unbefangen als gehemmt erscheint. Warum überfällt er die Stelle »er staunt in sich« mit einem unvermittelten forte im Klavier? Will er letztes Schaffensgeheimnis nicht preisgeben oder will er sagen, daß er nicht staune, sondern horche, denke und arbeite? »Was still ein Gott bereitet« — hier wird er wieder ehrfürchtig, aber die etwas konventionellen Schlußakte bekunden deutlich, daß seiner bescheidenen Art dieses »Selbstlied« nicht »lag«.

*Tränen* — wir wissen es schon, daß Schubert uns das Weinen geschenkt hat, das Weinen, welches verhärtete Seelengründe lockert und für neuen Keim fruchtbar macht, das Weinen, mit dem das Herz sich von aufgestauten Schmerzen, die so leicht zur Verbiegung, ja Abtötung feinsten Regungen oder dann zu gefährlichen Ausbrüchen führen können, befreit, das Weinen, aus dem die Zärtlichkeit, ohne welche die Seele sterben muß, neu aus dichtestem Abwehrgewirr auftaucht und sich zur unverwelklichen Wunderblume öffnet.

Wir dürfen nicht denken, daß Weinen aus Herzensgrund ein Zeichen der Schwäche sei. Menschen, die weinen, wie Schubert geweint hat, sind fähig, Weltnot zu tragen, aber auch fähig, sie zu wenden. Sicher ist seit Schubert zu wenig und nicht zu viel geweint worden, und heute sind viel zu viele Herzen versteinert, und Trauer wie Freude finden selten mehr echte Tränen.

»Letzte Hoffnung« aus der Winterreise: wie löst sich am Schluß das »wein', wein'« aus der vorangegangenen Erstarrung in eine weit ausge-

spannte Tränenmelodie, welche den Schlußakkord in ein milderndes Dur ausklingen läßt! »Aufenthalt« von Rellstab: die Überschrift lautet: »Nicht zu geschwind, doch kräftig«; die Tränen sind keine weichlichen!

»Lob der Tränen« von A.W. Schlegel: die vorletzte Strophe endet mit den Worten:

»Bitter schwellen  
diese Quellen  
für den erdumfang'nen Sinn,  
doch sie drängen  
aus den Engen  
in das Meer der Liebe hin.«

Und die letzte Strophe heißt:

»Soll dein Wesen  
denn genesen,  
von dem Erdenstaube los,  
mußt' im Weinen  
dich vereinen  
jener Wasser heil'gem Schoß.«

»Das Weinen«, »Gefror'ne Tränen«, Goethes »Wonne der Wehmut« und »Trost in Tränen« und noch so manches andere Lied gibt dem Weinen sein Recht. Musikalisch besonders eindrucklich schließt das Heine-Lied »Am Meer« mit dem Wort »Tränen«.

Aber Schubert weint nicht nur, er trocknet auch Tränen und tröstet Weinende. Er möchte nicht, daß das Weinenmüssen immer dauern soll. Er ersehnt ein »Dort, wo keine Träne wird geweint« (Schiller: »Thekla, eine Geisterstimme«). Die allermeisten Melodien und melodischen Wen-

dungen Schuberts, sei es in den Liedern, sei es in seiner Instrumentalmusik, haben die unsterbliche Gebärde des Trostes, des brüderlichen Beistehens, des menschlichen Verstehens und Mitfühlens, erblüht aus einer liebenden Seele, welche die Quellen kennt, aus denen Heilkraft und süße Verheißung fließen (Streichquintett C-dur, erster Satz, zweites Thema; Klaviertrio B-dur op. 99, zweiter Satz; Klaviersonate a-moll op. 143, zweiter Satz; Messe Es-dur: »Et incarnatus est«).

Wie sehr Schuberts Erleben und somit auch sein Schaffen auf Beziehung und nicht auf Vereinzelung, auf lebendigen Kontakt zwischen freien Individuen und nicht auf eigenbrödlisches Alleingängertum oder selbstsüchtiges Sichvordrängen gründete, dafür spricht auch, daß er keine ausgesprochenen Solistenstücke, keine ausgesprochene Virtuosenmusik geschrieben hat. Es gibt kein einziges Instrumentalkonzert von ihm. (Die »Wanderer-Phantasie« wurde nachträglich von Franz Liszt instrumentiert.) Seine Klavier- und Violinkompositionen sind meistens nicht leicht zu spielen, weil Schubert sie im Hinblick auf die Musik und nicht vom Instrument aus komponiert hat. Und doch gibt es kaum eine innigere Klavierpoesie als die seine, und selten klangvollere Violingesänge, als wir sie in seinen Streichquartetten und dem Streichquintett besitzen. Er gibt gerade in der Kammermusik jedem Instrument sein eigenes Lied oder läßt bei einer zaubervollen Eingebung, wie im zweiten Thema des ersten Satzes des C-dur-Streichquintettes, zwei Instrumente zusammen singen.



Das freie Zusammenspiel kommt am großartigsten in seinen Orchesterwerken und hier vor allem in der h-moll- und der großen C-dur-Symphonie zum Ausdruck. Jedes Instrument ist Persönlichkeit für sich und darf, zu seiner Zeit, nach Herzenslust klagen und träumen. Wir denken dabei vor allem an die Horn-, die Oboen-, Klarinetten- und Cellogesänge. Schubert bringt das ganze Orchester zum Klingen und Blühen, zum Weben und Schweben, zum Aufschreien und zum Jubeln, immer in Schönheit und in Würde. Nie genug können wir es betonen, daß diese Wunderwirkung nicht allein von Meisterschaft und Genie herrührt, sondern daß sie in Klang und tönenden Geist verkörperte Seelengüte ist.

Kehren wir noch einmal zum Lied »An den Mond« zurück. An ihm wollen wir als Beispiel für alle großen Goethe-Lieder *Schuberts Beziehung zu Goethe* zu erkennen versuchen.

Goethe selbst hatte keine Beziehung zu Schubert. Abgesehen davon, daß er ihm auf die zweimalige Zusendung von Liedern keine Antwort gab, erkannte er einerseits die letzten Geheimnisse und die wahre Bedeutung der Musik und andererseits die aufbrechende Seelengewalt, den musikalischen Feuerstrom, die Größe Schuberts nicht. Der arme Musikant lag außerhalb seiner geistigen Reichweite, während dieser den Dichturfürsten mit Herz und Geist erfaßt und verstanden hat. Die Begnadung durch die Musik wurde Goethe durch Schubert zuteil. Es war wirklich eine Begnadung.

Wir wissen, daß man ein dem Dichter Ebenbürtiger sein muß, um nach Goetheschen Gedichten zu langen. Dem gleichen Weltgefühl zugänglich sein, das gleiche klassische Maß und Formbewußtsein haben, dieselbe geistige und seelische Spannweite besitzen, und darüber hinaus fähig sein, dem Gedicht noch ein Neues dazu zu geben, es noch eine Stufe höher zu heben — wer durfte sich solches zumuten? Schubert, als ein siebzehnjähriger Jüngling, eben von der Liebe geweiht, wußte, daß er es durfte. Aus größter Ehrfurcht und aus innerster Sicherheit heraus schuf er sein erstes Goethe-Lied »Gretchen am Spinnrade«, nach Mozarts »Das Veilchen« das erste vollendete Kunstlied, in welchem höchste Kunst und schlichteste Volkstümlichkeit, reifes Wissen und kindliche Ahnen, klassische Gestalt und seelische Bewegung, objektive Distanz und subjektives Erleben eine Einheit bilden. Seither besteht der Begriff »Lied« (der auch von der französischen Sprache übernommen wurde als »le Lied«), und seither hat Schubert das Lied nach der Höhe, Weite und Tiefe hin mit unübertreffbarer künstlerischer Substanz und Herzenswärme erfüllt, hat bedeutende und unbedeutende Dichter im Liede erhöht und ist vor allem Goethes »Bruder im Geiste« geworden.

Bleiben wir beim Lied »An den Mond«. Das Gedicht atmet Weltgefühl; geistige Reflexion und lyrisches Empfinden durchdringen sich; Einsamkeitsgefühl beherrscht es; Sehnsucht nach einem Freund zittert in ihm; Erinnerung an Köstliches kann nicht vergessen werden; der rauschende Fluß wird angesprochen; der Mond ist

Löser, Wohltäter und tut ersehnten Freundesdienst. Das Gedicht fließt in innerem Rhythmus mit seinem Licht.

Konnte Schubert hier noch mehr hinzutun? Er konnte es nicht nur — er mußte es. Denn Goethes äußerer und innerer Blick war wohl in die Weite der Landschaft und in die Tiefe der Seele gerichtet, aber nicht hinauf zum Mond selber, nicht hinaus zu den Menschen und ihrer Welt. Den Dichter aus dem »Labyrinth der Brust« zu befreien und dessen Herzschlag mit dem seinen zu vereinen, das war Schuberts Aufgabe.

Das Vorspiel im Klavier beginnt mit einem Akkord, der gleich die Seelenstimmung des Dichters, das trotz aller Gelassenheit doch Unerfüllte in seiner Brust, das Nicht-vergessen-können, den Wunsch nach dem Freund antönt und gestaltet. Wir können es nie genug staunend erleben, wie Schubert mit der allerersten Note ein ganzes Lied, aber auch einen ganzen Satz einer Sonate oder Symphonie gesinnungs- und stimmungshaft vor unsere Seele zaubert; Vorfühlungskraft und Überblick des Herzens, geistige Sicherheit und Unfehlbarkeit in der Verwirklichung sind bei ihm tatsächlich unfaßbar.

Wenn mit den ersten drei Tönen der Gesang beginnt, ist auch der Blick nach aufwärts geschehen. Der Mond wird aus seiner eigenen Einsamkeit erlöst; die Wärme von Schuberts Fühlen reicht bis zu ihm. Auch die Gebärde des Trostes, die aus Schubert ganz spontan aufsteigt auf das »Nimmer werd' ich froh«, ist mit diesem Melodieaufblick vollzogen. Unendliche Innigkeit breitet sich von Anbeginn an über das Lied, und seit

Schubert da ist, sehnt sich auch das vollkommenste Gedicht nach diesem »Mehr« einer solchen menschlichen Musik-Innigkeit. Wo das Wort nicht mehr hinreicht, da beginnt die Musik Schuberts, der nicht beschreibt, nicht schildert, nicht malt oder charakterisiert, sondern alles, was er berührt, über seine Regenbogenbrücke ins Reich der Gnade hinaufgeleitet.

Aus je zwei der Gedichtstrophen macht Schubert eine Liedstrophe. Da das Gedicht aber neun Strophen hat, baut er die sechste und siebente Strophe musikalisch aus, bringt, dem »Rausche, Fluß« entsprechend, Bewegung und Harmonienmannigfaltigkeit (»ohne Rast und Ruh'«) in diesen Mittelteil, der eine eigentliche Durchführung ist. Auf diese Weise kann er die letzten beiden Strophen wieder den ersten beiden angleichen, wobei er aber, entsprechend der beiden zusammengehörenden letzten Gedichtstrophen, die Liedstrophe um das zweitaktige Zwischenspiel verkürzt und dafür den allerletzten Vers (gleichsam als Coda) nachklingend wiederholt.

Die sechste Strophe des Gedichtes, die dem Fluß zuruft:

»Rausche, Fluß, das Tal entlang,  
ohne Rast und ohne Ruh,  
rausche, flüstre meinem Sang  
Melodien zu.«

ist wie für Schubert geschrieben. In den ersten zwei Verszeilen gibt er Goethes innerer Unruhe drängenden Ausdruck, die Bitte »flüstre meinem Sang Melodien zu« hebt er durch anein-

andergepreßte, beklemmende Dissonanzen hervor, weil er spürt, daß in der Bitte eine den Dichter quälende Entbehrnis zittert, während er das Wort »Melodien« in einer, Goethes Wunsch liebend erfüllenden Weise singt. Es ist im Grunde nicht der Mond, sondern Schubert, welcher Goethes Seele ganz zu lösen vermag.

Der Takt, den das Klavier vor Eintritt der letzten Liedstrophe noch singt, könnte wegen seiner Knappheit und Unauffälligkeit ganz unbeachtet bleiben; er erfaßt aber in dieser meisterlichen Verdichtung, allein durch das Hinabsinken des *f* zum *fes* und *es*, den Augenblick, wo Goethe sich wieder vor der Welt verschließt, nachdem er eine Mond-Stunde lang aus sich heraus gegangen war.

Aber Schubert will dem Dichter in sein Inneres nachfolgen und gleitet beim »Selig, wer sich vor der Welt . . .« in die höhere Oktave hinauf. Damit verstärkt er nicht nur den Lichtglanz des Mondes und bringt ihn dem Dichter in Erinnerung — er selbst versucht auf noch zartere Weise als zu Anfang, Bruder und Freund des einsamen Goethe zu sein. »Selig, wer . . . einen Freund am Busen hält«: Wie Schubert hier, durch die scheinbar geringfügige Abänderung in vier Sechzehntel-Noten beim Wort »Busen«, sagt, daß es ihm ernst ist und daß seine Brust den im Leben unerreichen Geistesfreund lebendig und wahr ersehnt!

Das erstemal bei »wandelt durch die Nacht« geht er in Tiefen, wo die Nacht dunkel und undurchdringlich ist. Doch der Mond ist ja noch da und ebenso seine, Schuberts, Weltbejahung, und

so wiederholt er die Worte in der höheren Oktave, im Mond- und im Hoffnungsglanz. Mit diesem Gruß an Goethe schließt das Wunder-Lied.

Shubert hat über sechzig Goethedichte komponiert und hat den in ihrer Schönheit in sich selbst ruhenden Gedichten ein neues seelisches Fluidum gegeben. Dadurch hat er ihnen aber auch noch ein anderes Unschätzbares hinzugetan: er hat sie dem Herzen vieler Menschen nahe gebracht, denen ein Goethe-Gedicht sonst unzugänglich oder unvertraut war. Nicht »aufpoliert« oder verunstaltet, sondern völlig unangetastet, aber durch seine Ehrfurcht, seine Liebe und sein Genie geweiht, schenkte er sie der Welt neu. Goethe hat nie etwas davon gewußt.

Für Shubert aber ist die geistige Begegnung mit Goethe zu einer entscheidenden Quelle für sein ganzes weiteres Schaffen geworden. Aus seinem unverbildeten Geist und aus seiner wachen Seele heraus *hörte* er, was Goethe *geschaut* hatte und gab den kosmischen, den geistigen und den von der Seele geschaffenen Räumen zwischen seinen Worten Erfüllung durch den Klang. So weit also des Dichters Weltgefühl reichte, so hoch er ins Firmament, so tief er in die Meere der Seele tauchte — Shubert als Ton-Dichter war ihm nun immer eine Schwebung voraus.

Das bedeutsame Ereignis der Goethe-Begegnung im Geiste fiel schicksalshaft mit dem andern großen Ereignis seines Lebens zusammen: mit seiner ersten *Liebe*, die für seine innere und äußere Entwicklung, für sein Wesen und seine Kunst bestimmend geworden ist.

Am Tage dieses Ereignisses hat Schubert das Schillersche Lied »Das Mädchen aus der Fremde« komponiert, ein ganz einfaches, volksliedartiges, im Text balladenhaftes Lied mit Märchenstimmung. Wie eine Vorahnung mutet es an; am selben Tage noch sollte Schuberts Seele aufblühen, sein Genie sich entzünden, — er sollte ein anderer sein.

Ein sechzehnjähriges Mädchen sang an diesem 16. Oktober 1814 das Sopransolo in seiner ersten Messe in F-dur, die der siebzehnjährige Komponist Schubert in der Lichtenthaler Kirche zu deren Jahrhundertfeier selbst dirigierte. Ihre beseelte Stimme ergriff sein Herz, und eine Liebe, der er treu blieb bis zum Grabe (»Krähe, laß mich endlich sehn Treue bis zum Grabe!« singt er im Winterreiseliied »Die Krähe«), machte es groß und weit. Diese Liebe machte ihn auch hellhörig — für Goethe. Aber nicht *sein* Liebesgefühl sang er zuerst, sondern das des Mädchens: »Gretchen am Spinnrad«! Dieses erste Goethe-Lied, gleich ein vollendetes Meisterlied, entstand am 19. Oktober 1814.

Wie war Schubert auf dieses entscheidende Liebeserlebnis innerlich vorbereitet und was hatte er auf dem Gebiete der Liedkomposition schon geschaffen und an Eigenem gegeben? Wenden wir uns in seine Knabenzeit zurück. Das zweite Lied schon, das er als Vierzehnjähriger vertonte, war ein Liebeslied, »Des Mädchens Klage« von Schiller. Er beschäftigte sich noch einige Male mit diesem Lied, bis es reife und endgültige Gestalt gewann.

Die Beziehung zum Du, zum Mitmenschen,

ist schon in diesem Lied deutlich ausgeprägt. Sie ist und bleibt die Wurzel seines Schaffens. Er lebt sich in anderer Schicksal ein; er erfährt mit der so bezeichnenden Hellsichtigkeit eines phantasiebegabten, seelisch aufgeweckten Kindes das Erleiden in der Liebe. Ein Jahr später komponiert der Knabe das Schiller-Gedicht »Der Jüngling am Bache«, worin er zum erstenmal dem Sehnsuchtsgefühl Ausdruck gibt, und »Klagelied« von Rochlitz (ähnlich dem Goethe-Lied beginnt es mit »Meine Ruh ist dahin«), welches wiederum das Empfinden des Mädchens, nicht sein eigenes, wiedergibt. Erst im Jahr, das sein Liebeserlebnis bringen soll, vertont er wieder Liebeslieder: »Andenken« von Matthisson, das zum zweitenmal textlich Goethe vorklingen läßt mit den Worten »Ich denke dein« und sogar musikalisch durch die Stelle »denkst du mein?« und der bedeutsamen, absteigenden Quinte zum Schlußvers des Goethe-Liedes »Nähe des Geliebten« in innerer Beziehung steht. Dann folgt »Lied der Liebe« von Matthisson. Darin kündigt sich die leise Sechzehntel-Bewegung der Begleitung des Gretchenliedes an! Und die Grundgesinnung Schuberts zur Liebe ist auch schon da; in der letzten Strophe singt er:

»Die Freude schwindet, es dauert kein Leid,  
die Jahre verrauschen im Strome der Zeit;  
Die Sonne wird sterben, die Erde vergeh'n:  
doch Liebe muß ewig und ewig besteh'n.«

Solche Worte wirken nur dann banal, wenn sie ohne die innere Entscheidung ausgerufen werden. Schubert sang die Worte, glaubte sie und lebte sie; ihm war es ernst damit, von An-



fang an und bis zum letzten Atemzug. Deshalb haben seine Liebeslieder solch fortwirkende Kraft.

Kurz vor der denkwürdigen ersten Aufführung der F-dur-Messe, kurz vor der Begegnung mit dem Mädchen seiner Liebe gibt Schubert einem Gedicht Matthissons »*An Laura*, als sie Klopstocks Auferstehungslied sang« wundersamen Klang. Es steht in *E-dur*, der Liebes- und Sonnentonart. Von diesem Lied, wenn wir auch seinen musikalischen Kostbarkeiten und allen den Schubert'schen Feinheiten hier nicht nachgehen können, möchten wir die erste und zweite Strophe im Wortlaut zitieren, weil sie wiederum aufschlußreichen Einblick in Schuberts Inneres geben und weil sie in geistiger Beziehung zu spätern Werken stehen.

»Herzen, die gen Himmel sich erheben,  
Tränen, die dem Auge still entbeben,  
Seufzer, die den Lippen leis' entflieh'n,  
Wangen, die mit Andachtsglut sich malen,  
trunk'ne Blicke, die Entzündung strahlen,  
danken dir, o Heilsverkünderin!

Mit den Tönen des Triumphgesanges  
trank ich Vorgefühl des Überganges  
von der Grabnacht zum Verklärungsglanz!  
Als vernähm' ich Engelmelodien,  
wähnt' ich dir, o Erde, zu entfliehen,  
sah schon unter mir der Sterne Tanz!«

Stoßen wir uns nicht an den uns heute etwas phantastisch anmutenden Strophen! Sie sind wahr empfunden, und Schubert komponierte nicht die Romantik in ihnen, sondern ihren tieferen Sinn. Von diesem Vor-Bild, das Schubert von der Geliebten sich schafft, bis zum bald darauf einge-

tretenen Erlebnis in der Lichtenthaler Kirche und von da über das »Hangen und Bängen« bis zum endgültigen Verzicht (ohne Stellung und ohne Mittel konnte er kein Heim gründen!) sind es nur ein paar Jahre. Dann folgen die vierzehn Jahre des Entbehrens, bis es zum furchtbaren Schmerzensausbruch am Ende seines Lebens kommt, wo Schubert im »Doppelgänger« mit der ganzen Gewalt seiner Liebe die Qual der lebenslangen Sehnsucht sich von der Seele schreit. Aber selbst dieses Lied, das erschütterndste und intimste seiner Seelenbekenntnisse (es steht in h-moll, und seine Schmerzenswucht bereitet sich im Durchführungsteil der h-moll-Symphonie vor), schließt in Dur, weil Schubert sich nie ganz im Leid verlieren konnte und weil ihm der dem Tode nicht unterworfenen Geist der Liebe gerade in solchen Verzweiflungsmomenten am holdesten die Treue hielt.

Schon einen Monat nach der ersten Beglückung durch das Gefühl der Liebe schreibt sich Schubert Goethes »Nachtgesang« von der Seele, als ob eine Ahnung von Unerfüllbarkeit ihn überfiel. Am selben Tage entsteht auch Goethes »Trost in Tränen«, im selben Jahr dessen »Schäfers Klagelied« und »Sehnsucht« — alles Lieder des Liebes-Leides, das er vorempfindend erlebt.

Etwas später vertont der jetzt achtzehnjährige Schubert ein Gedicht von Ehrlich »Als ich sie erröten sah«. In der künstlerischen Vollendung nicht zu vergleichen mit dem Gretchenlied, aber gleichsam als sein subjektiveres Gegenstück schreibt er es im selben Rhythmus und in ähnlicher Linienführung der Singstimme, legt ähn-

liche Sechzehntelbewegung in die Klavierbegleitung und schreibt »Mit Liebes-Affekt« darüber. Durch das ganze Lied strömt in erschütternder Weise das jugendliche Verlangen nach der Geliebten.

Am nächsten Tag singt er, nach einem Gedicht eines unbekannten Verfassers »Das Bild«, seine wunderbar reine Liebe in ein Strophenlied, schlicht, aber gerade deshalb so rührend und göltig für sein ganzes Erdendasein, für seine Gesinnung gegenüber der Liebe und gegenüber dem geliebten Mädchen.\*

In stiller Melodielinie, innerlich und verhalten, beginnt das Lied. Die Worte »schwebet« und »Himmelsreiz« holen wie selbstverständlich ein Stück Himmel herab. Das *f* der Singstimme und das *a* der rechten Klavierhand bilden eine wirklich himmlische Sexte, welche in Beziehung zum letzten Takt des Nachspieles steht. Bei den Worten »ich seh's, wenn lieblich wie das Bild« erscheint die später bei Schubert in solchen innigen Momenten oft vorkommende Sechzehntelbewegung, welche der inneren Bewegtheit Ausdruck gibt. Auf dem Wort »Bild«, das vom erhöhten *h* des vorangehenden Taktes wieder nach *b* (das Lied steht in F-dur) zurückgeführt wird, verweilt Schubert mit einer Fermate. Er schaut ganz in sein Inneres, wo das Bild sich einprägen soll, und da diese verweilende Fermate später auch auf die Worte »Gestalt« und »Zier« fällt, konnte es nicht anders geschehen, als daß das Bild für immer in seinem Herzen geblieben ist.

---

\* Siehe Abbildung 7

Ganz einzigartig ist der Schluß des Liedes. Die Worte »Abendstern« und »Altar« steigen wieder zum Himmel auf und schweben dort, während das Klavier schweigt, die Länge eines Taktes hindurch selig und doch schmerzlich allein. Dann sinken sie in herabgleitender Tonfolge bis zum *c*, welches in den Worten »winket«, »bete«, »strahlet« einen ganzen Takt und noch etwas länger wie das Symbol einer ewigen Flamme strahlt, um sich dann zum *a* hinabzuneigen. Nach dem im Klavier abschließenden *F-dur* verklingt das *a* als dessen schwebend verbliebene Terz und haucht Schuberts Sehnsucht und die ernste Süße seiner Treue tief in der Menschen Herz hinein.

Er selbst singt das Klaviernachspiel in stiller Glaubensgewißheit aus und steigt mit dieser zu Gott auf, dem er endliche Vereinigung mit der Geliebten anheimstellt. Von dorthier lächelt dieses Lied seither zu uns herab.

Sehen wir dieses Lächeln? Das Lied ist eines der unbekannten Schubert-Lieder und wiegt doch so viele Liebeslieder und ganze Opern auf! Es ist aber in seiner Zartheit auch kaum zu interpretieren, es braucht eine Schubertseele dazu. Das Lied wartet auf sie.

Von diesem kleinen Lied »Das Bild« zum Heine-Lied »Ihr Bild«, welches Schubert am Ende seines Lebens sang, führt uns der Bogen seiner Treue. Zeichnen und fühlen wir ihn nach!

Am 27. Februar 1815 komponiert er neben dem lebendig und farbig gestalteten Schiller-

Lied »Die Erwartung«, das Lied von Goethe »Am Flusse«: eine traurige und realistisch empfundene Aussage! Der Abstieg vom *b* zum *a* im Baß, welches nach der Fermate auf »Hohn« seinerseits durch eine Fermate verstärkt wird, deutet das Versinken in Schmerz einfach und deshalb so ergreifend an. Ahnte der junge Schubert denn damals schon in seinem Innersten, daß das Mädchen ihm die Treue nicht halten werde? Er spürt aber, im nächsten Lied, nach einem Gedicht von Goethe »An Mignon« vertont, »dieser Schmerzen still im Herzen heimlich bildende Gewalt«. Am gleichen Tag noch vertont er Goethes »Nähe des Geliebten«, die Krone dieser vier Lieder vom 27. Februar. Im Verlaufe eines einzigen Tages ein solch künstlerisches und menschliches Reifen! Die beiden letzten Lieder hat er je zweimal komponiert. Man spürt das Ringen, man erlebt die Schritte des Jünglings mit, mit denen er den Tiefen seiner Seele entgegendrängt.

Schubert träumt sich an die Stelle des Jünglings, welcher der Geliebten Herz besitzt (»Das war ich« von Körner), und bekennt dann in einem Lied »Vergebliche Liebe«: »Lassen kann ich diese Liebe nimmer, mit ihr bricht das Herz entzwei«. Ganz eigentümliche Fermaten-Noten im Klavier und kühne Akkordverbindungen bekräftigen hier dieses Bekenntnis; sie wirken wie ein innerlich gesprochenes »Ja« und zugleich wie Tränentropfen. Überhaupt tut sich in diesem Lied, wenn es auch vom künstlerischen Standpunkt aus nicht ein meisterliches ist, doch Schuberts Wesen, die Wahrhaftigkeit seines Gefühls in unscheinbaren Feinheiten kund.

Am selben Tage, da er in Goethes »Wanderers Nachtlied« einen Ruhepunkt in den Worten »Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust!« gefunden hat, komponiert er auch »Erster Verlust« von Goethe. Nach zwei Gedichten von Kosegarten »Die Erscheinung« und »Die Täuschung«, welche beide die Erfüllung der Liebe erst in einer andern Welt »hoch droben, nicht hier nieden« verheißen, beschäftigen ihn desselben Dichters Worte an den »Geist der Liebe«: »Nur der ist gut und edel, dem du den Bogen spannst; nur der ist groß und göttlich, den du zum Mann ermannst«. Er unterstreicht sie, indem er über das Lied schreibt »Mit Kraft« und am Schluß im Klavier den gebrochenen E-dur-Septimenakkord vom *fis* durch drei Oktaven hindurch bis zum *e* hinauf führt. Die Dissonanz von *fis* und *e* ergibt die Spannung, das Moment der Unerfüllbarkeit, die Prüfung, die den Liebenden zum Mann macht. Aber Schubert löst die Dissonanz auf.

Schillers Gedicht »Hoffnung«, welches alles andere als lyrisch ist, spricht Schubert aus der Seele:

»Es ist kein leerer, schmeichelnder Wahn,  
erzeugt im Gehirne der Toren.  
Im Herzen kündigt es laut sich an:  
zu was Besserem sind wir geboren;  
und was die innere Stimme spricht,  
das täuscht die hoffende Seele nicht.«

Nochmals komponiert er das Schiller-Gedicht »Das Mädchen aus der Fremde«, diesmal noch schlichter und in mozartischer Lieblichkeit. Das »Heidenröslein« und »Wonne der Wehmut« von

Goethe zeigen Schubert als Meister des ganz kurzen, schlichten, volkstümlichen Liedes, in welchem er die Gefühlskraft seines Herzens in zarteste, feinste, vollkommenste Musikgedichte verwandelt.

Schubert wendet sich aber gern auch unbekannterem, selbst unbedeutenden Dichtern zu, wenn sie ihm nur Gedichte geben, die seinem Gefühl entgegenkommen. Er weiß den Kern, den Sinn, die Stimmung eines jeden Textes musikalisch zu verwirklichen.

Wunderbar entzündet er sich an Goethe in »Rastlose Liebe«. Schlegel, Stollberg, Matthiesson, Hölty, Claudius und manche andere Dichter führen Schubert zu immer neuen Gestaltungen seiner Liebeslieder. Dann trifft er auf Novalis, dessen »Hymne I«: »Wenige wissen um das Geheimnis der Liebe« ihn tief aufwühlt. Ein einheitliches Lied ist es nicht, aber ein eigenartiges. Gerade auch in den künstlerisch nicht ganz vollendeten Liedern können wir Schuberts Suchen und Ringen, die Reichweite seiner Gefühle, die Echtheit seines Wollens von Schritt zu Schritt erleben.

Meisterlich ist dann wieder (wir sind nun schon im Jahre 1821) Goethes »Geheimnis«. Bei der Wiederholung der Worte »ihm die nächste süße Stunde« färbt Schubert die Worte »ihm die« in ein flüchtiges Moll; er will sagen, daß den Liebenden die Zeit bis zur nächsten süßen Stunde lang vorkommen wird — aber auf »süße« setzt er ein umso beseligenderes Dur und verlängert auch »die Stunde« soweit, als er es künstlerisch verantworten kann.

In ihrer Art unerreicht sind die *Suleika-Lieder* aus Goethes West-östlichem Divan. Als hätte Schubert *Marianne von Willemer*, die Freundin Goethes und Dichterin dieser herrlichen Gedichte, persönlich gekannt — so rein und echt klingt ihre innig-verhaltene Art aus diesen Liedern, so feinfühlig vermag Schubert, in völliger Übereinstimmung mit ihr und mit ihrem Pulsschlag Schritt haltend, ihre tiefe Leidenschaftlichkeit oft ganz zu verbergen, bis sie dann wieder als eine Flut von brennenden Rosen aus ihrem Herzen bricht.

Schubert hat an Marianne, die unter der von Goethe herbeigeführten Trennung so bitter leiden mußte, durch die Art der Vertonung ihrer Gedichte vieles gutgemacht.

Das erste Lied: In den wenigen Einleitungstakten, mit sparsamsten musikalischen Mitteln geschaffen, erfährt die Bewegung des Windes (»Was bedeutet die Bewegung, bringt der Ost mir frohe Kunde?«), der von Osten, von der Stadt her, wo Goethe wohnt, Mariannens empfindsame Seele streift, ihre Sublimierung, und das Lied erhält dadurch die Atmosphäre, in der es sich entfalten kann. Schuberts Geist und Mitempfindung erfassen »die Bewegung« gleichzeitig als Atemhauch von Mariannens wunderbarer Liebe und fangen die aufsteigenden Sechzehntelfiguren in zwei arpeggierenden Akkorden auf, deren erster sich als Seufzerlaut der Liebenden aus der tiefsten Wirklichkeit ihres Schmerzes öffnet, um in den zweiten Akkord einzuklingen — in das Lächeln jener Herzen, die schon auf Erden über die Unzulänglichkeit hinaus lieben.



Ja, wir sehen nun Marianne vor uns, das ganze Lied hindurch! Das liebliche Atmen ihres Wesens erreicht uns (Singstimme), wir verspüren das Klopfen ihrer Pulse (Baßmotiv in der linken Hand), ihr Hinhorchen auf den Wind (Figuration der rechten Hand). Und auf geheimnisvolle Weise bringt uns Schubert auch ins Bewußtsein, welch tiefe Wunde seit der Trennung vom Freund Mariannens Seele verzehrt. Takt für Takt folgt Schubert, vom anmutig-heißen Strom des Gedichtes ergriffen, dieser Seele, und keine ihrer Regungen übersieht er. In Licht und Schatten (Dur und Moll), Zartheit und Glut (Bewegung in der rechten Hand und Dynamik) ist er an ihrer Seite.

Dann kommen die Worte »und mir bringt sein leises Flüstern von dem Freunde tausend Grüße«. Schubert läßt sie dies zärtlich und mit nach innen gewendetem Erleben singen, während die bis dahin verhalten pochende Bewegung der linken Hand in ein beruhigteres, gebundenes Motiv übergeht, und die rechte Hand, nun ohne die akkordischen Füllstimmen, das innere Bewegtsein nur noch ganz leise andeutet. Wenn Marianne singt: »von dem Freunde tausend Grüße«, läßt Schubert zu den unpathetischen, ruhigen Vierteln der Singstimme von der linken Hand die gleichen Viertel, aber in der Terz, Quinte und Sexte der tiefern Oktave mitsingen: Marianne und der Dichterfreund — getrennt und doch in geistiger Gemeinschaft! Schubert selbst aber geht zwischen beiden mit, unauffällig, weil in der Oktave, also im Einklang mit der Singstimme, im Einklang mit Marianne.

Über die folgenden zwei Takte, da die Singstimme schweigt, fällt ein leichter Trauerschatten, aber schon singt Marianne weiter und empfängt in ihrer Seele die »tausend Küsse«, die der Freund ihr im Geiste sendet. Schubert singt (in der Melodie der rechten Hand, von der linken akkordisch unterstützt) ihrer Seele wehmütigen Glücksrausch mit. »Und so kannst du weiterziehen«, sagt Marianne, da sie des Freundes Grüße und Küsse in ihr Herz aufgenommen hat; die Pulse schlagen einen Augenblick nicht so unruhig, wie am Anfang. Doch schon steigert sich, vom eben Empfangenen in neue Glut gerissen, ihre Sehnsucht bis zum Höhepunkt »Vielgeliebten«. Schubert muß hier, damit die erregten Pulse solcher Gewalt der Empfindung standhalten können, den Baß durch Oktaven verdoppeln. Sanft läßt er den Wellenschlag ihres Fühlens verebben, während er mit andächtig gestimmtem Herzen Mariannes nun folgendes, von schwerer Träne durchklärtes Liebesbekenntnis in feierlichen Purpurklang hüllt und vor unheiligen Blicken beschützt. Diese Ehrfurcht vor ihrem Gefühl ehrt Schubert noch mehr als sein Genie ihn ehrt.

Bitter klingen die beiden Lieder von Platen »Du liebst mich nicht« und »Die Liebe hat gelogen«, und auch Goethes Lieder »An die Entfernte« und »Am Flusse« (zweite Fassung) klagen und setzen sich mit Verlust, Entbehrung, unerfüllten Hoffnungen auseinander. Im nächsten Goethe-Lied »Willkommen und Abschied« schwingt sich Schubert aber schon wieder in die Atmosphäre der Bejahung der Liebe hinauf. Das

zweite »Wanderers Nachtlid« des Dichters gibt ihm Gelegenheit zu einer neuen Reife, die sich in Leistung und seelischer Konzentration offenbart.

Und nun die *Müller-Lieder*! Ein Zyklus von zwanzig Liedern nach Gedichten von Wilhelm Müller, in schwerer Krankheits- und Notzeit geschrieben, zu einer genialen Folge gebunden, die sich vom unbeschwerten Wandern bis zu leidenschaftlicher Liebesklage steigert, in ergreifende Traurigkeit hinabsinkt und mit »Des Baches Wiegenlied« still ausklingt. (Auch in diesem letzten Lied taucht der Todesrhythmus auf.) Dichterisch und musikalisch ist eine lebendige Einheitlichkeit gewahrt. Der Müller und der Bach sind Gefährten; die Natur ringsum gehört zum Geschehen, wobei die grüne Farbe des Waldes und dann wieder die Blumen im Vordergrund stehen. Wir wollen keine einzelnen Lieder herausgreifen, sondern den Zyklus als Ganzes fassen und ihn als einen Markstein in Schuberts Schaffen, als kristallklares Gefäß seiner Glücks- und Leidensstunden verehren.

Im selben Jahre entsteht »Du bist die Ruh« von Rückert. In der Stimmung erinnert es an das Schumann-Heine-Lied »Du bist wie eine Blume«. Rein textlich schon liegt aber der Unterschied in dem unbestimmten: »du bist *wie* eine Blume« und dem bestimmten »du *bist* die Ruh'«. Aus diesem textlichen Unterschied spricht eine verschiedene Weltanschauung und eine grundverschiedene Haltung und Empfindung gegenüber der Geliebten, welche in beiden Liedern angesprochen wird. Der Liebende im Heine-Gedicht

distanziert sich von der Geliebten, hält sie wie etwas Zerbrechliches von sich fern und wirft ihr mit dem »du bist *wie* eine Blume« ein, wenn auch für den Moment liebliches, die Geliebte aber unpersönlich machendes und vergängliches Gewand über, in welchem auch sie einmal, eben wie eine Blume, verwelken, vielmehr: für den Geliebten keinen Reiz mehr haben kann. Dieser wagt die echte Beziehung nicht und verschleiert seine latent in diesem Gedicht verborgen liegende zukünftige Untreue mit einer weihevollen Gebärde. Er liebt nur das schöne, holde, reine Blumenbildnis und nicht den Menschen, sonst schöbe er nicht Gott zu, was er selbst zu übernehmen hätte: die Verantwortung für ihre Reinheit und Holdseligkeit.

Anders der Liebende im Rückert-Gedicht. Er gibt der Geliebten seelische Tiefe, er achtet nicht auf ihr Äußeres. Der Glanz, der sein »Augenzelt« und damit ihn selber ganz erfüllen soll, kommt aus ihrem Menschsein; meinte er nur äußeren Glanz, so empfände er nicht: »Du bist die Ruh«. Daß er die Geliebte *so* sieht und empfindet, läßt uns um ihre Persönlichkeit wissen, die der Liebende achtet und verehrt. Er fragt also nicht darnach, *wie* sie ist, sondern sagt, *was* sie ist. Er gibt sich ihr hin, weiht ihr sein Herz, *bevor* er sie bittet, daß sie ganz in ihn einziehe; er verbindet sich vorbehaltlos mit ihr, er möchte *ganz* von ihr erfüllt sein. Hier ist Gott bei beiden zugleich: bei ihr, auch wenn sie nicht so schön, hold und rein wäre wie eine Blume, und bei ihm, weil er selber die Verantwortung für sie auf sich nimmt.

Die Gedichte in diesem Sinne zu vergleichen ist deshalb aufschlußreich, weil das eine die eigentliche Romantik in all ihrer Unwirklichkeit und oft etwas unechten Sentimentalität verkörpert, während das andere, ebenso poetisch und von nicht minderer Andacht gegenüber der Geliebten erfüllt, jene echte Inbrunst der Liebesbeziehung ausströmt, welche Verwirklichung in sich trägt.

Und Verwirklichung ist es, der Schubert sich zuwendet. Sein Lied »Du bist die Ruh'« ist in all seinem lyrischen Ruheschimmer doch aus blutvollster Leidenschaft geboren, die bei ihm so ganz eins ist mit seiner Seele Glühen und seiner warmen, reinen Herzenslebendigkeit.

So lebendig ist sein Herz, daß ihm in unnachahmlicher Grazie und Schlichtheit ein Lied wie Rückerts »Lachen und Weinen« aus der Feder fließt, eines, das ihn selbst widerspiegelt.

Wirklich frohe, unbeschwerte Liebeslieder hat Schubert wenige vertont. Eines der wunderlieblichsten von diesen wenigen ist das Lied »*Seligkeit*« von Hölty. Wie Schubert doch zarteste Holdseligkeit mit gesundem irdischem Glücksgefühl zu einem so vollkommenen musikalischen Gebilde vereinen kann! Blumenwiesen-Duft rieselt in Tönen über das Lied, und die Singstimme wiegt sich als Schmetterling in zärtlichem Dreivierteltakt(!) darüber. Inmitten der Flut von Liebesliedern, welche die nie genug gesungene Sehnsucht, das Leid, das unerfüllte Begehren, die Träume von zukünftiger Vereinigung, die Tränen des Heimwehs nach einer verstehenden Frauenseele und dann wieder aufrauschende Be-

geisterung künden, ist ein solches kleines Lied uns mehr als ein flüchtiger Sonnenstrahl — es grüßt uns als Schuberts Wunder-Seele, die das Leid *ganz* faßt und durchmißt, aber auch die Freude *ganz*. Falsches Pathos, schwüle Atmosphäre, frivoles Tändeln finden wir nie bei ihm. Er sang seine Liebeslieder aus der Reinheit seines Empfindens heraus und sang sie, um alle Liebenden zu segnen und die Nicht-Liebenden zu erwecken.

Zu höchster Vergeistigung krönt Schubert sein Liebeslied in Goethes *Mignon-Liedern* »Heiß mich nicht reden...« und »So laß mich scheinen...«.

Er hat diese beiden Lieder nicht beim erstenmal bewältigt. Jahre liegen zwischen den ersten und den endgültigen Fassungen. Er wußte, was er den Gedichten schuldig war und achtete auf die rechte Stunde, da er die Gnade empfing, sie göltig zu singen. So zieht nun auch in diesen beiden Liedern ein Geheimnis mit, das »nur ein Gott« »aufzuschließen« »vermag«. Das Heiligtum seiner Seele legte er in sie wie auf einen Altar, von dem aus Himmelslicht über alles strahlt, was er vorher und nachher geschaffen hat.

Es strahlt auch über die düstere *Winterreise*. Durch Frostklirren, durch eisige Schneestürme, durch das im Schmerz erstarrte Liebeserlebnis, durch furchtbare Resignation und erschütterndes Aufschreien geht ein Strahl davon mit und weiß des Verzweifelnden Blick in schwersten Augenblicken auf sich zu ziehen, sodaß die Wärme von Schuberts lebenerfülltem Herzen in manch einem

der Lieder aus der abweisenden Schneehülle hervorquillt, das Weinen, die inneren Stürme mildert und ein völliges Zerreißen der Seele verhindert. Im letzten Lied »Der Leiermann« allerdings ist nicht nur der Tiefpunkt dieses Liederzyklus, sondern von Schuberts Seelenverfassung überhaupt erreicht. Denn wenn auch später »Der Doppelgänger« nochmals die ganze Not seines Lebens aufbrechen läßt, so ist doch das Aufbrechen allein schon ein Zeichen des Lebens, während im Leiermann-Lied eine erschreckende Stimmung *gegen* das Leben auch auf den Hörer beinahe lähmend wirkt: »und er läßt es gehen alles wie es will«, dazu die Musik wie Knochengeklapper, ohne seelischen Impuls, ohne einen einzigen Lichtfunken.

Von diesem Lied aus rückwärtsweisend auf den ganzen Winterreise-Zyklus zeigt sich uns dieser als ein so intimes Seelentagebuch, daß die Wiedergabe im Konzertsaal immer zwiespältige Gefühle erwecken wird. Es ist ja unmöglich, in diesen Liedern nur die Musik, nur die Kunst für sich allein oder die Situation eines unglücklich Liebenden als solche zu »genießen«. Was Leid und Herzensqual für Schubert bedeutet haben, wie und warum er sie erdulden mußte — es bleibt in engstem Zusammenhange mit ihm selbst. Niemand aber wird annehmen, er habe es deshalb erdulden müssen, damit er solche Lieder schreiben konnte, und eine Nachwelt sie, also seine Qual, genießen dürfe. Wenn sie nicht mehr und nicht anderes als Genuß, Rührung, Schauer in uns erwecken, wollen wir sie lieber ruhen lassen. Jedenfalls seien sie uns immer, als

Interpret wie als Hörer, ein Heiligtum, das wir als solches achten und hüten.

Auch »Das Ständchen« von Rellstab (»Leise flehen meine Lieder«) möge uns, anstatt Objekt der Ausbeutung für alle möglichen und unmöglichen Zwecke und »Gelegenheiten« zu sein, wieder zu einem kostbaren Schatz werden, den man andächtig hütet, denn das Lied ist mit Tränen geschrieben. Und ist geschrieben von Schubert, der drei Monate später nicht mehr auf der Erde war.

Die Lieder, welche nach Schuberts Tod vom Verleger unter dem Titel »Schwanengesang« herausgegeben wurden, sind Abschiedsgesänge, mit einbegriffen »Der Doppelgänger« (im August 1828 geschrieben) und das Lied »Die Taubenpost« (komponiert im Oktober), zwanzig Jahre nach dem Erlebnis der ersten Liebe. Der Winter macht ihm die letzten Sommertage kalt, die er noch erleben darf. Im Lied »Der Atlas« von Heine erleben wir Schubert selbst: »die ganze Welt der Schmerzen muß ich tragen«. Dann folgt Heines »Ihr Bild« (mit dem Anklang an den Todesrhythmus im zweitletzten Takt!), womit der innere Kreis zum frühen Lied »Das Bild« geschlossen ist. »Das Fischermädchen«, »Die Stadt« und »Am Meer«, ebenfalls von Heine, geben uns nochmals, in voller Reife des Genies, Einblick in die unergründlichen Tiefen seines Wesens, und es ist symbolisch, wie Schubert in zweien der Lieder das Meer — Sinnbild der Unendlichkeit in die Weite und in die Tiefe — beschwört. Schon das Lied »Abschied« von Rellstab zeigt uns, wenn auch noch in scheinbare Heiterkeit ge-



taucht, die Abschiedsstimmung, die Schubert in seinem letzten Sommer beherrscht. In den beiden Heine-Liedern »Die Stadt« und »Der Doppelgänger« aber brechen Todesahnung und qualvolle Erinnerung an die Stadt und an die in ihr durchlittene Liebesenttäuschung in furchtbarem und furchtbar echtem Aufschrei aus seinem Herzen.

Manchmal hört man die Meinung ausgesprochen, es sei schade, daß Schubert, wie zum Beispiel im Streichquintett, nach herrlichen, zu letzten Dingen führenden Sätzen so unbekümmerte, volkstümliche Sätze nachfolgen lasse — man würde lieber darauf verzichten und den Nachklang des tiefen Erlebnisses genießen, das sich durch die beiden letzten Sätze beinahe wieder aufhebe und verwische. Wir wollen nicht weiter darauf hinweisen, daß ein Erlebnis, welches von nachfolgenden heiteren Schönheiten verwischt werden kann, wohl kein echtes gewesen ist. Wir wollen auch nicht glauben, daß es Schubert mit seinen Gängen in die Seelentiefen nicht ernst gewesen sei und daß er leicht über alles Leid hinweggekommen wäre. Aber er wußte, daß man aus Himmeln und aus Abgründen immer wieder auf die Erde kommen muß; denn auf der Erde und mit Menschen zusammen müssen wir leben, und dahin führt uns Schubert zurück.

Wir wären nicht gut beraten, wollten wir länger als die Wissenden im Unirdischen verweilen, es sei denn, wir wünschten einfach in sentimentalem Eigensinn unser Heiligstes erstarren zu lassen. Denn dazu kommt es, wenn wir verharren.

Es gibt kein Stehenbleiben, und das Heiligste bleibt nur heilig und lebendig, wenn es als *Heiterkeit* in unser tägliches Leben hinein wirkt; *dann* nur wird es auch *gut*. Als stehendes Wasser, in das man hineinstarrt, um dem Leben zu entfliehen, oder an dem man sich romantisch niederläßt, sich selbst darin bespiegelnd und unechten Glanz, unwahre Tiefe in das Unklare hineinschwindelnd — als solch stehendes Wasser wird das Heilige schlecht, böse und brutal — gerade das Heilige! Denn auch dieses ist uns anheimgegeben, nur uns allein, und nur wenn *wir* es bewegen, bewegt es uns.

So hat Schubert nach dem Doppelgänger noch »Die Taubenpost« (von Seidl) geschrieben, sein letztes Lied. Auch hier denkt mancher unwillkürlich: warum nach dem »aufregend tiefschürfenden« Doppelgänger noch die »harmlose, ganz nette« Taubenpost? Doch ist die Anspruchslosigkeit von Text und Vertonung Zurückführung auf die Erde, Wiedergewinnung der Erdenluft, und ist wunderfeine Abbitte an die Geliebte, die man im Geiste mit dem Schmerzensausbruch verwirrt hat und der man nun ganz offen sagen möchte — der wahre Liebende verschmäht auch gutgemeinte Heuchelei!, — daß man sich sehnt, Tag und Nacht sehnt, daß man aber lieber die Vereinigung in einer andern Welt erwartet, als die Sehnsucht, die »Botin treuen Sinn's«, zu verleugnen und zu verraten.

Sehnsucht ist Schuberts schönster Gewinn — wenn sie auch weh tut; wie bekennet er sich dazu so verhalten und doch so frei! Zweimal fragt er: »sie heißt (die Taube) die Sehnsucht, kennt ihr

sie?« Die bei der Wiederholung dieser Worte kaum merkbaren Veränderungen in Stimmführung und Harmonie zeigen, daß Schubert schon in diesen wenigen Takten sich innerlich wieder weiter vorwärtsbewegt hat, reifer geworden ist, allerschmerzlichste Auseinandersetzung mit sich selbst und der Sehnsucht durchlitt, und daß er sich nichts vormacht: das erstemal singt er die Worte »sie heißt« noch beinahe leichthin auf zwei gleichen Noten und auf einfacher Harmonie, während später in dem Absteigen vom *es* zum *d* im kleinen Sekundschritt und in der leicht verdüsterten Harmonie die ganze Schwere der Sehnsucht liegt. Doch das Lied klingt wohl nicht im billigen Sinne »versöhnlich«, aber in gütiger, edler und männlicher Haltung aus.

Im Einzelnen wie im Ganzen beschäftigt uns das Lied »Die Taubenpost« aber noch weiter. Da sind die Worte »wenn sie (die Taube, also die Sehnsucht) nur wandern, wandern kann«, die Schuberts Dasein und seelische Entwicklung noch einmal versinnbildlichen. Da ist die Herzensfeinheit (und wieviele Deklamationsfeinheiten auch gibt es in diesem Lied, die alle vom Herzen vorgeschrieben worden sind!), in welcher Schubert, im Gegensatz zu den spätern analogen Stellen, mit der Wiederholung der Worte »bis zu der Liebsten Haus« einen ganzen Takt wartet. Dieser Takt beginnt in *e-moll* und leitet dann mit den Sechzehnteln zum *G-dur* des folgenden Taktes über. Schubert wartet also bis die Taube am Ziel angekommen ist und fragt sich einen Moment, ob sie der Liebsten auch willkommen sei. Dürfen wir einen solchen Takt, der so viel

Spannung, und auch so viel Realistik, vor allem aber solch sublimes Empfinden in sich einschließt, nicht Herzenstakt nennen?

Und dann: die starke, durch Melodieführung und Auftakt bewirkte Betonung auf »*die* Taub' ist mir so treu«! Da Schubert bei der spätern musikalisch entsprechenden Stelle: »die Botin treuen Sinn's« die Betonung auf »Botin« legt (durch Verbleiben auf demselben Ton), deutet die bewußte Hervorhebung des: »*die Taub*« ist mir so treu«, einen flüchtigen Hauch der Selbstironie an, aber wirklich nur einen flüchtigen! Jedenfalls zittert darin (wiederum nur in *einer* Note!) ein ganzes Leben voller Entsagung und unerfüllter Wünsche.

Wir begegnen in diesem Lied auch den punktierten Achtelnoten, welche anfänglich nur als kleines Motiv einer leichten Wehmut (Anklang an den »Frühlingstraum« in der Winterreise!) auftreten, im fünftaktigen Zwischenspiel aber, vor den Worten »Bei Tag, bei Nacht...«, den Schmerz Schuberts deutlich genug klingen. Nach den Worten »und fliegt auch nicht vorbei« und »dann ist sie überreich« steigert sich das Motiv in eine vielaussagende seelische Erregung hinauf, und bei den Worten »Die Träne selbst geb' ich ihr« erhält es einen glitzernden Schein.

Einen Takt gibt es in dem Lied, der, gerade weil er vereinzelt steht, auffällt. In diesem Takt, vor den Worten »Dort schaut sie zum Fenster...«, erkennen wir Schuberts Todesrhythmus. Wie kommt er hierher? Gehen wir ein paar Takte zurück. Nachdem Schubert weiß, daß die Taube bei der Liebsten Haus angekommen ist (was

durch den *G-dur*-Akkord bei »Haus« deutlich wird), folgt ein Takt, der bewegend den Wunsch ausdrückt, daß er selber doch auch dort sein dürfte. Der nächste Takt nimmt den Wunsch zurück — Schubert weiß (einen Monat vor seinem Tode!), daß es für ihn zu spät ist, und spürt im nächsten Takt das Nahen des, nicht wilden, Knochenmannes. Nun bleibt aber doch ein leiser Schleier über dem »dort lauscht sie zum Fenster heimlich hinein, belauscht ihren Blick und Schritt«. Schubert denkt daran, daß *er* die Geliebte nie belauschen durfte. Doch schon beim Satze »gibt meine Grüße *scherzend* ab und nimmt die meinen mit« faßt er sich wieder. Unwillkürlich denkt man bei dem Wort »scherzend« an Marianne Willemer, die in ihrem Gedicht »Ach, um deine feuchten Schwingen, West, wie sehr ich dich beneide« später den Westwind bittet: »Eile denn zu meinem Lieben, spreche sanft zu seinem Herzen; *doch vermeid' ihn zu betrüben* und verbirg ihm meine Schmerzen...«. In diesem Lied der Marianne verbirgt Schubert ihre Schmerzen etwas besser als die eigenen in seinem Taubenpost-Lied, wo er in das Wort »Träne« die weiche Note *es* legt, welche sie eher deutlich machen. Aber noch im selben Takt bekommen sie im (vorher schon erwähnten) Motiv der rechten Hand sofort einen Schimmer des Lächelns. Dieses *es* kommt dann erst wieder bei den (ebenfalls schon erwähnten) Worten »Gewinn« (das zweitemal!) und »*die* heißt« vor.

Wenn wir sagten, daß das Lied »Die Taubenpost« in männlicher Haltung ausklinge, so bezog es sich auf die Einstellung Schuberts zu seinem

Leben und zur Liebe und bezog sich auf seine Kraft, Schweres nicht zu vergessen, aber zu tragen und sein Heiligstes als Heiterkeit, welche naturgemäß bei seinem letzten Lied, in einer Zeit, da er sich schon sehr krank fühlte, in friedliche Ruhe ausgeklungen war, in den Alltag ausstrahlen zu lassen. Wie aber in diesem männlichen Sinne auch die Frau Leid und Sehnsucht tragen kann, so war wiederum Schubert mit weiblichem Zartsinn und mütterlicher Güte begabt, welche in der »Taubenpost« gleich von Anfang an mit-schwingen. Durch das ganze Lied geht in der linken Hand eine leicht wiegende Begleitung, während die rechte Hand in synkopisierten, vielfältig und sprechend harmonisierten Akkorden diese wiegende Bewegung verstärkt und verinnerlicht. Die Singstimme wird aller Schwere enthoben und wie in einen süßen Trostmantel gehüllt.

Aber Schubert kann doch nicht seine eigene Sehnsucht wiegen? Oder will er sie vielleicht zum Schlafen bringen? Vielleicht — denn er ist müde, nicht der Sehnsucht müde, aber überhaupt müde, todmüde. Und bevor seine Sehnsucht, diese brennende Kerze seines Lebens, nicht schlafen gegangen ist — wie soll er da selber zur Ruhe kommen? Doch es ist seine Mutter, die er früh verloren, welche ihn und seine Sehnsucht in Schlaf wiegt und die nun bei ihm ist bis zum letzten Herzschlag. Wenn einem Menschen, der vom Todesschatten gestreift wird, weder Lebensgefährte noch Kind zur Seite stehen, dann ist es die Mutter, der seine letzten Gedanken und sein Heimweh gelten. So ist dieses ganz unpatheti-

sche, volkstümlich schlichte Lied »Die Taubenpost«, in welchem das schönste und treueste Herz schlägt und verblutet und zur Ruhe geht, ein Gruß zurück an die erste Kindheit, zur Geborgenheit bei der Mutter, und ein Gruß nach vorwärts zur Geliebten, die er bald, endlich, im Arm halten wird.

Schubert hat auch die *Kinder* geliebt und diese liebten ihn. Zwei Wiegenlieder »Schlafe, schlafe, holder, süßer Knabe« und »Wie sich der Äuglein kindlicher Himmel«, sind wie von einem Vater und einer Mutter gemeinsam erfunden; etwas Zartes, Beschützendes, rührend Inniges weht uns aus ihnen entgegen. Nicht für den Konzertsaal sang Schubert diese Lieder, sondern für den stillen Raum, darin das Kind schläft, nachdem die Liebe es eingewiegt und für sein Aufwachen neue Wunder bereitgelegt hat.

Als ausgesprochene Liebeslieder »ohne Worte« möchten wir einige von Schuberts kurzen, meisterlichen Klavierstücken bezeichnen: das dritte der vier Impromptus op. 40, welches Schubert in weichem, zauberischem Ges-dur schrieb, (das der Verleger in G-dur herausgab!) und das vierte mit seinem seelisch erregten und dann in unnachahmliche Dur-Zartheit übergehenden Mittelteil; die Moments musicaux Nr. 1, 2, 4, 5 und 6 aus op. 94, die Impromptus Nr. 2 und 3 aus op. 142. Schubert schrieb diese Stücke in seinen letzten beiden Lebensjahren, als reifer Meister und als reifer Mensch. Wir tun diesen kleinen Kostbarkeiten schweres Unrecht, wenn wir sie

nur als gefällige Unterhaltungsstücke bewerten und behandeln. Sie sind tiefste seelische Aussage eines ernststen Mannes, der trotz der Not seines inneren und äußeren Lebens die Kraft des Verkündens und den Strom seiner Liebe nicht hat versiegen lassen.

Im Jahre 1822, im gleichen Jahr, da Schubert die As-dur-Messe komponiert und die Erzählung »Mein Traum« aufgeschrieben hat, entstand die Symphonie in h-moll, welche unter dem Namen »Unvollendete« unser Interesse und unsere Phantasie in mannigfaltiger Weise erregt: nicht nur, weil Schubert sie nicht zu Ende komponiert hat, sondern auch, weil sie innere Beziehungen zur Erzählung »Mein Traum«, zum Lied »Ihr Grab« und zur Versöhnung mit dem Vater, welche auch in dieses Jahr fällt, zu haben scheint.

Daß die Symphonie ein Seelenbekenntnis tiefster Art bedeutet, wird uns schon allein durch die elementaren und erschreckend realistischen Ausbrüche von Schmerz und Verzweiflung bewußt — Ausbrüche, wie sie solcherart in keiner andern Symphonie Schuberts und erst wieder im Winterreise-Zyklus und in den Heine-Liedern vorkommen. Sie wirken in der h-moll-Symphonie, nach dem zweiten Thema des ersten Satzes, dieser unsterblichen Liebe-Melodie, welche sich in einen atembeklemmenden Pausentakt verliert, umso stärker und geben dem Satz eine unheimlich dramatische Spannung, die sich erst im nächsten, dem einsam-schönen langsamen Satz löst.

In Schuberts Leben sind die beiden einschneidendsten, ihn am tiefsten erschütternden und heimsuchenden Erlebnisse: die zweimalige Tren-



nung vom Vater und vom Elternhause — die das erstemal insofern besonders tragisch war, als er, noch ein Kind, seine Mutter entbehren mußte und sie erst im Sarge wiedersah, und die unerfüllten Liebeshoffnungen, welche die »ewig unbegreifliche Sehnsucht« in sein Herz senkten.

Auch die besten und ihm liebsten Freunde konnten ihm die große Leere in seiner Seele nicht vergessen machen, die allein mütterliche oder frauliche Liebe auszufüllen vermocht hätte. Uns beseligt die Liebe-Melodie, in welche Schubert die entbehrte Zärtlichkeit der Mutter wie die nie empfangene einer ihm versagt gebliebenen geliebten Frau hineingeträumt hat — aber ihm war sie, wenn sie ihn, als ihren Schöpfer, auch beglücken mußte, doch nur Ersatz für das wirkliche Erleben irdischen Glückes und für die dauernde Geborgenheit in einem andern Menschen. Ob allein die Rückkehr ins Vaterhaus, welche ihn nach den vergangenen Leidensjahren so sehr erschütterte, der Keim zur »Unvollendeten« geworden, ob die Symphonie ein Denkmal für die früh verlorene Mutter sein sollte, ob sie aus einem im Stillen ausgefochtenen Herzenserlebnis entstanden, ob Schubert tatsächlich am Grab einer heimlich geliebten Jungfrau getrauert hat (»Mein Traum«) und dies der letzte Grund für die Nicht-Vollendung gewesen wäre — wir wissen es nicht. Die h-moll-Symphonie ist als Kunstwerk wahrhaftig vollendet; als menschliches Dokument Schuberts ist sie zum Niederknien. Aber unvollendet wird sie solange bleiben, als der Mensch den Menschen leiden macht und als wir

nur durch den Umweg über die Kunst und erst nach dem Tode eines Menschen von seinem Leid etwas wissen.

Der Liebesstrom aus Schuberts Herzen konnte nicht versiegen, weil er in *Gott* seine Quelle und sein Meer hatte, in das er wieder zurück und heim floß. Die Kirchenmusik, welche Schubert geschrieben hat, entstammt wohl ursprünglich äußeren Umständen. Schubert, katholisch erzogen und einige Jahre im Kaiserlich-Königlichen Konvikt lebend, hörte und zelebrierte Kirchenmusik, und es war selbstverständlich, daß er sich wenigstens solange ihr widmete, als er in ihrem Bannkreis lebte. Aber aus einigen konventionellen Kirchenmusikwerken ragen schon in seiner Kinder- und Jünglingszeit die vielen hervor, die nicht aus anerzogenem kirchlichem Empfinden heraus geschrieben wurden, sondern seine echte und direkte Beziehung zu Gott beweisen. Und sein ganzes Leben hindurch bis ins letzte Lebensjahr, wo er die herrliche Es-dur-Messe schuf, gab er dieser Beziehung in Messen — darunter die liebliche in G-dur und die wundervolle in As-dur! — Offertorien, in einer Komposition des 23. Psalms, einer Hymne »Herr unser Gott, erhöre unser Flehen« (op.136), einem Stabat mater (von Klopstock) u. a. m. in seiner nur ihm eigenen persönlichen Art Ausdruck — in der Art, wie ein Kind vertrauensvoll bittet, ein Jüngling gläubig aufwärtsdrängt und ein Mann klar bekennt, in der Art, wie ein brennendes und zärtliches Herz preist und empfängt, dankt und anbetet.

Die Krönung dieser Bekenntnisse zu Gott ist wohl die Es-dur-Messe, die Schubert in seinem Todesjahr komponierte. Sie ist, abgesehen von ihrer künstlerischen Reife und Großartigkeit, ein einziges, ganz unkonventionelles, rückhaltlos in Gott einströmendes Gebet. Offen vertraut Schubert Gott sein Leben, seinen Glauben, seine Not, sein ganzes Inneres an (»Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen«, singt Mignon, die von Schubert wie von einem Bruder verstanden worden ist). Gott hat ihm die Lippen aufgeschlossen.

Und Schubert gibt sein Herz an das »Et incarnatus est« hin und lebt das »Crucifixus« in jener seelischen Intensität mit, welche nur echtes Weh und brüderliches Mitfühlen hervorbringen.

Am allernächsten an Gottes Herz drängt sich Schubert im »Agnus Dei«, dessen Thema er zwei Monate später seinem intimsten Bekenntnislied »Der Doppelgänger« zugrunde legt — ein wahrhaft erschütternder Beweis dafür, wie unaussprechbar hart ihn die Entbehrung der Liebe heimgesucht hat, und wie stark doch, gerade weil er sich nicht scheute, alles vor Gott auszusagen, die erlösende Kraft dieser unmittelbaren Beziehung zu ihm war. »Der Doppelgänger« beginnt, wie so manche seiner schmerzlichsten Seelenbekenntnisse, in h-moll, schließt aber in H-dur! Und die Es-dur-Messe endet in herrlichem Frieden, den Schubert nicht nur für sich, sondern für die ganze Welt erbeten hat.

Aber auch in vielen Liedern gibt er seinem Glauben an Gott und dem Wissen um seine Gegenwart hinreißende Bekräftigung. In diesen Liedern vor allem finden wir seinen Sehnsuchts-

rhythmus, den weitausgreifenden, edlen, innigen, jubelnden, stillen und doch blut- und seelenvoll lebendigen, der erst in Gott seine Grenze und in ihm auch neuen Anfang findet.

Unter diesen Liedern erinnern wir uns an »Die Allmacht«, an die beiden Klopstocklieder »Dem Unendlichen« und »Das große Hallelujah«, an »Der gute Hirte« von Uz und »Ave Maria« (Eilens Gesang III, Hymne an die Jungfrau, aus Walter Scotts »Fräulein vom See«). Da Schubert in allem echt ist, kann er uns auch über sein Verhältnis zu Gott nicht täuschen. Wenn er Gott in allem, was die Natur ihm schenkt, sieht, bedeutet dies keinen Pantheismus. Dazu ist er, im höchsten und heiligsten Sinne, viel zu einfältig. Außerdem will er ja, als der Befreier, der er ist, auch die Natur aus der Unbestimmtheit, aus dem Verfließen ins Ungewisse und Unverpflichtende einerseits und aus einengender Gesetzmäßigkeit andererseits in den *einen* Strom aufnehmen, der direkt vom Menschen zu Gott führt. »Innen Andacht und fester Glaube«, wie er in der Erzählung »Mein Traum« sagt — das ist seine Grundhaltung dem Leben und Gott gegenüber. Sein Empfinden gegenüber der Natur ist Suchen nach Gott und Finden Gottes und ist das Bringen Gottes zur Natur und ihren Geschöpfen — seine Liebe zu den Menschen ist Liebe zu Gott, und sein Schaffen ist Ausführung des Auftrages, den er empfing und dem er in Wahrheit und Schönheit diene.

Das Sich-Spiegeln der Sterne im Kelch einer nächtlich geöffneten Blume, und das Echo, das die Blume dem Sternengesang zurückgibt — das Versinken der Menschenseele ins Leid der Welt

und ihr Aufblick zum lebendigen Gott — sie waren Schubert ein einziger Augenblick, ein Ton. Ton bedeutet Hebung, Spannung, Ton ist Schwingung, und wenn wir an Michelangelos gewaltige Darstellung in der Sixtina »Die Erschaffung Adams« denken, so ist uns, als fülle Schuberts Musik und darin oft eine einzige Harmoniewendung, ein einziger Ton, den kaum sichtbaren Zwischenraum aus, der den Finger Gottes noch von dem des Menschen trennt. Das scheint uns Schuberts Aufgabe gewesen zu sein, dort, an jener noch leeren Stelle zwischen Gott und dem Menschen, seine Seele einzusetzen und durch ihren Ton die Vereinigung vollständig, die leere Stelle klang-voll zu machen, Gott und Mensch in Ein-Klang zu bringen.

In diesem Augenblick senkte sich die Musik ganz in den Menschen. Jetzt wurde die Musik von der menschlichen Seele er-hört, und die Seele von der Musik ge-hört, und Himmelsglanz schwebte nun nicht mehr nur über der Erde, sondern erfüllte sie.

Da wir bei Schubert immer vor dem Wunder der gleichzeitigen Bewußtheit und Unbewußtheit seines Schaffens stehen, wird uns jetzt auch klar, daß Schubert Unbewußtes und Bewußtes als die linke und als die rechte Hand Gottes erfaßte. Ein solches Erfassen der Hände Gottes, das ja in seiner Seele täglich und stündlich, ja, mit jedem Atemzug erfolgte — das ist sein Werk, das ist jeder Ton seiner Musik.

So dürfen wir auch sagen, daß er Melodien nicht er-funden, nicht er-dacht, sondern daß er sie er-liebt hat. Wieviele Melodien, wieviele Me-

lodiellinien, wieviele Melodiewendungen zeigen uns das! Denken wir an seine allerschönsten, allerinnigsten Melodien, dann werden wir beinahe ausnahmslos die zwei- oder mehrmalige Wiederholung des gleichen Tones als das Moment der Innigkeit und Hebung nach aufwärts und damit gleichzeitig der Vertiefung entdecken (Goethes »Nähe des Geliebten«, »Ganymed«, »Wanderers Nachtlid«; Rückerts »Du bist die Ruh«; »Der Wanderer«; Heines »Am Meer« und »Ihr Bild« u. a. m.). Diese Erscheinung rührt sicherlich vom Volkslied, also von der Ursprünglichkeit und Einfachheit des Gefühles her. Deshalb wirkt sie so volkstümlich, so herzensnah.

Shuberts Melodien haben vorwiegend dieses eng sich um den seelischen Kern Anschmiegende; sie bewegen sich, besonders zu Beginn, innerhalb kleiner und kleinster Tonintervalle. Erinnern wir uns an die beiden Themen der zweiten Sätze aus den Klaviertrios op. 99 und op. 100, oder an die in den Streichern eng zusammenklingenden zweiten Themen der ersten Sätze des Streichquartettes in d-moll (»Der Tod und das Mädchen«) und des Streichquartettes in G-dur op. 161 und des Streichquintettes op. 163. Oder vergegenwärtigen wir uns einerseits den Beginn des B-dur-Klaviertrios op. 97 von Beethoven, andererseits die große B-dur-Klaviersonate Shuberts op. posth.! Beethovens Melodie, welche gleich mit einem Terzsprung beginnt, hat schon beim zweiten Takt den Umfang einer Oktave, im achten Takt die Spanne einer Dezime erreicht. Shuberts Melodie, in der Tonfolge enger zusammengefaßt, erreicht die Sexte erst im vierten Takt und im

fünften Takt die weiteste Spanne, die Septime. Die Linienführung ist bei Schubert eine völlig andere, auf den ersten Blick kontemplativere, während sie aber auf weite Sicht angelegt ist und immerwährendes ruhevolleres Weitergehen ankündigt. Beethovens Melodie, im ersten Moment lebendiger, bewegter wirkend, steht als ein in wenigen Takten abgeschlossenes Thema fertig da und bekommt daher etwas Statisches (welchem dann oft das Ek-statische gegenübersteht). Beethoven spricht eindringlich zu uns, aber es gilt die Schranke seines eigenwilligen Geistes zu überwinden. Aus dem Geiste heraus dringt er an und in die Menschenseele. Bei Schubert müssen wir nichts überwinden, wir können sofort mit ihm gehen. Er läßt unserer Seele, sei es in traurigen oder in heiteren Gefilden, ihre eigene Bewegung, läßt sie zu sich selbst kommen, führt sie sanft in Unerwartetes, hebt sie zum Geistigen und hebt sie zu Gott empor, so wie die Mutter ihr Kind zu ihm hinaufhebt.

Schubert ist mitten im *Leben*, mitten unter allen Menschen. Man muß nicht zu ihm kommen, er kommt zu uns. Er spricht verständlich und schlicht. Er findet den Ton des Volkes und singt mit ihm; die Synthese zwischen Kunst und Volk, Kunst und Menschentum, Kunst und Leben ist bei Schubert zur schönsten Verwirklichung gekommen. Seine Tanzweisen, seine Mär-sche, seine Klaviermusik, das Oktett, das Forellenquintett, die beiden Klaviertrios, die drei kleinen Violin-Klavier-Sonaten op. 137 und so manche Hausmusikwerke, seine Messen, seine Männerchöre, seine Symphonien, seine Lieder — sie

wollen und müssen Allgemeinheit sein, so wie die Sonne jedem scheint und die Blumen für alle Menschen duften. Scheinbar unlösbare Lebensprobleme löste er in und mit seiner Musik, die jeder verstehen kann, dessen Seele unverdorben und wach, liebebedürftig und liebebereit ist.

Was der leidenschaftliche Schiller, was Schöber, was Novalis, was Schlegel und was viele andere Dichter wollten, suchten, ersehnten — er horchte darauf, er half ihnen, er fand Wege, es durch die Musik den Menschen nahezubringen und ans Herz zu legen. Alte Balladen, die Welt Griechenlands, das tägliche Leben, die Erlebnisse des Fischers, des Bauers, des Schiffers festelten seine wache Phantasie, und er machte es sich zur Aufgabe, ihr Vermittler zu werden.

»Die Grenzen der Menschheit« von Goethe, »Sehnsucht« von Schiller, dann wieder das schlichte »Abendlied« von Claudius (um nur einige zu nennen) vermitteln uns eine Ahnung von dem weitreichenden Eindringen Schuberts nicht nur in die verschiedensten Dichterpersönlichkeiten, sondern vor allem in Weltgeheimnisse und Menschheitsfragen. Die Zahl der Liebeslieder ist verhältnismäßig gering gegenüber den vielen Hunderten von Liedern, in denen er sich um die Welt kümmert und an der Lösung ihrer Nöte mitzuhelfen versucht. Ganz stark und erhebend kommt dieser Wille in dem Harfner-Lied »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« von Goethe zum Ausdruck. An diesem Lied können wir die weltanschauliche und soziale Gesinnung Schuberts Takt für Takt verfolgen, sie vertieft die Hochachtung, die wir vor ihm haben.



Wir haben von Schubert ausgedehnte, über mehrere Seiten sich erstreckende Lied-Balladen und wieder kleinste Strophen-Lieder. Zu letzteren gaben ihm unter anderem Texte des Schweizer Dichters *Johann Georg von Salis* die Unterlage. Wenn wir uns in diese schlichten Lieder versenken, erleben wir mit Staunen, wie er, ohne die Schweiz gekannt zu haben, die Eigenart ihres innersten Volkskernes intuitiv erfaßt hat. Vor allem ist es aber interessant, daß ein »Lied«\* betitelt Gedicht dieses Dichters die Melodiestruktur der endgültigen Fassung des Mignon-Liedes »Nur wer die Sehnsucht kennt« aufweist. Zehn Jahre lang hat diese Melodie in Schuberts Innerem reifen müssen, bis sie, in endgültiger Form, zum richtigen Text kam. Die Beziehung der beiden Texte weist uns ebenso auf die Seelenentwicklung Schuberts als auf die innerste Einheitlichkeit seiner Gefühle hin.

In diesem Zusammenhange wollen wir noch auf die Beziehung hinweisen, die diese Sehnsuchtsmelodie mit dem ersten Thema des Streichquartettes in a-moll op. 29 verbindet, welches seinerseits am Schlusse des Liedes »In der Ferne« auf das Wort »...Welt hinaus *Ziehenden*« anklingt. Solche geheimen Linien, die ein Werk mit dem andern verbinden, sind geistiges Spiegelbild noch geheimerer Linien in Schuberts Seele. Wir finden, je mehr wir uns mit Schuberts Werken befassen, umso ergreifendere »Anklänge«, von denen ich nur die erste Fassung des Hölty-Liedes »Der Leidende« nennen möchte, welche

---

\* Siehe Abbildung 8

beinahe notengetreu dem Minore II der Rosamunden-Ballettmusik entspricht.

Wenn Schubert auf diese Weise seine Seelengedanken in der ihnen entsprechenden Melodie, Harmonie oder rhythmischen Gestalt öfters erklingen läßt, sich gleichsam, bewußt und unbewußt, oft über weite Strecken, oft nur fragmentarisch selbst zitierend, so dürfen wir diesen Vorgang nicht mit dem später in der Musik eine so große Rolle spielenden Leitmotiv verwechseln. Das Leitmotiv kommt aus einer andern Welt. Zum Selbstzweck gemacht, fesselt (in doppeltem Sinn) es sowohl die menschliche als die Seele der Musik, macht beide unselbständig, abhängig, bequem. Schönes, Zartes, Freigeborenes wird unlebendig, wird zum Material, ja oft zur aufdringlichen Schablone, wird in eine ungöttliche und daher auch un-menschliche Ordnung gepreßt. Der Vorgang bei Schubert entstammt einer freien Welt, wo die immer lebendigen, aber nie aufdringlichen Seelenmelodien keine vorgefaßten Meinungen haben müssen, sondern aus göttlicher Spontaneität heraus wohl nicht eigenwillig, aber eigenkräftig wirken können.

Bevor wir nun versuchen, zur Erkenntnis von Schuberts großartigstem, am wunderbarsten in die Zukunft weisenden Werkes zu kommen, möchten wir uns in Kürze der

## ERZÄHLUNG SEINES LEBENS

zuwenden. Wir könnten sie in einen einzigen Satz fassen: Franz Schubert, Bruder vieler Ge-

schwister, Sohn einfacher Eltern, wird geboren, wächst heran, lebt in ärmlichen Verhältnissen, arbeitet und verbreitet Glück, erlebt kaum den Beginn des reifen Mannesalters und geht still und von vielen Freunden beweint wieder aus der Welt, der er in seinem Lebenswerk einen unermeßlichen Reichtum geistiger und seelischer Köstlichkeit hinterlassen hat. Es ist die Biographie so vieler im Verborgenen lebenden Menschen, von solchen, die Gott wohlgefällig sind und aus deren Lebenstat die Welt zusammengehalten wird. Wenn wir Schuberts Leben deshalb ein vorbildliches und gesegnetes nennen, so mögen alle, gleich ihm von der »großen« Welt Unbeachteten und doch Glück Verbreitenden der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft mit einbegriffen sein.

Schuberts Leben stand unter dem Doppelzeichen der Armut und des Reichtums. Arm an äußeren Begebenheiten, arm an irdischen Gütern, arm an Erfüllung von Herzenswünschen durchwanderte er den enggezogenen Kreis seines irdischen Daseins, in echter Demut und echter Bedürfnislosigkeit seinem Namensbruder Franziskus vertrauten Gruß bietend über die Zeiten hinweg. Aber so reich wie jener war er in seinem Herzen und war reich als Franz Schubert, dem die Gabe des Sich-mitteilen-könnens in seiner beseeltesten Äußerungsmöglichkeit: durch die Musik, verliehen war. Diese Gabe bedeutet aber auch eine Macht, auf Menschen zu wirken, und es ist entscheidend, wie und in welchem Sinne davon Gebrauch gemacht wird. Genie ist nicht genug — es kann versanden, kann Selbstzweck

werden und in dämonische Machenschaften sich verirren, wenn der begnadete Mensch nicht bereit ist, es im eisklaren Wasser des Verantwortungsbewußtseins rein zu halten und im klarbrennenden Feuer der bedingungslosen Hingabe und Zurückgabe an Gott zu läutern. In allen wirklich großen Geistern vollzieht sich diese Wasser- und Feuerprobe, und die persönlich verschiedene Weise, in welcher es geschieht, entspringt doch immer dem gemeinsamen Kern: der Charakterstärke und der Gesinnungslauterkeit.

In den Werken der Musik diese beiden Grundvoraussetzungen zu erkennen, ist schwerer als bei allen andern Künsten, da blendendes Können, geistreiches Spiel, rauschende Farbenpracht, betörendes Singen oder künstliche Sachlichkeit den Mangel an einem festen Kern und an menschlicher Substanz weitgehend verbergen und Menschen, die nicht mehr unbefangen und feinhörig fühlen und urteilen, täuschen können. Bei den wahrhaft Großen freilich kann man sich nicht täuschen; bei ihnen stimmen Werk und Gesinnung überein. Aus ihrer Gesinnung formt sich auch ihr äußeres Leben, und deshalb ist es ein tiefes Erlebnis, wenn man, nicht aus Neugierde, sondern in liebender Verbundenheit dem Lebensgange eines großen Menschen und Schöpfers nachgeht. —

Franz Schuberts *Eltern* stammten aus Schlesien. Sein Großvater, ein Bauer, war von Zuckmantel (Schlesien) nach Mährisch-Neudorf übersiedelt. Von dort wanderten zwei seiner Söhne nach Wien-Leopoldstadt, um Schullehrer zu werden. Der jüngere, Franz, Franz Schuberts Vater,

heiratete in jungen Jahren die einige Jahre ältere, ebenfalls aus Schlesien stammende Köchin Maria Elisabeth Vitz. Als Lehrer und Schulleiter der Pfarre Lichtenthal (Vorort Wiens) führte er mit seiner immer größer werdenden Familie ein kärgliches, arbeitsames, geregeltes Leben.

Seine Kinder — es waren ihm von seiner ersten Frau mit Franz deren vierzehn geschenkt worden, von denen aber nur fünf am Leben blieben — erzog der ernste und treue Mann streng, aber mit Liebe. Musizieren erfüllte die Lebensluft im Hause Schuberts, die ohne die Musik vielleicht im bienenhausartigen Schulgetriebe allzu freudlos gewesen wäre. Durch die Musik bekam das Familienleben etwas Beschwingtes, in aller Ärmlichkeit doch Festliches, und die Geschwister Schuberts fühlten sich wohl darin und arbeiteten zufrieden ihrem vom Vater bestimmten Beruf entgegen, während Franz in dieser Musikatmosphäre Nahrung für sein musikhungriges Gemüt und Talent fand. Sein suchender Geist wurde durch die Töne bewegt, und der *Vater*, als er die schon früh sich zeigende hervorragende Musikbegabung des Knaben erkannte, freute sich darüber, ahnte aber nicht von ferne, wie Mozarts Vater, die wahre Genialität, die Urgewalt des musikalischen Strömens, welche aus dem stillen Kind brechen sollte, voraus.

Als der Schulknabe aber im Konvikt, in das er als Elfjähriger aufgenommen wurde und in welchem er als Sängerknabe wirkte und gleichzeitig seine Gymnasialausbildung erhielt, immer mehr Zeit zum Musizieren und Komponieren zu Ungunsten seiner Schulstudien verwendete, zeigte

sich der Vater ungehalten und verbot schließlich dem Vierzehnjährigen das Elternhaus. Er wollte nichts vom Musikerberuf seines Sohnes wissen, nichts von Unsicherheit im Leben eines seiner so sorgsam auf ihre Lebenstüchtigkeit hin erzogenen Kinder. Erst nach dem Tode seiner ersten Frau, Schuberts Mutter, durfte der Sohn dem Vater wieder nahe sein, und dieser gab nun dem ernstesten, eindeutigen Willen Franzens zur Musik nach und erlaubte ihm das Musikstudium.

Um dem Militärdienst, der damals Lehrern erlassen wurde, zu entgehen, zwang sich der junge Schubert dazu, das Lehrerexamen zu bestehen und als Schulgehilfe des Vaters zu amten, so daß dieser wohl im Stillen hoffen mochte, des Sohnes Schullehrerstellung möge sich im Laufe der Zeit festigen und zu einer dauernden Lebensaufgabe werden. Doch einige Jahre später, als der Vater ihm die inzwischen aufgegebenen Lehrtätigkeit erneut aufbürden wollte, stieß er auf entschiedenen Widerstand und wies, durch diesen erbittert, Franz zum zweitenmal aus seiner Nähe. Diesmal dauerte die Trennung mehrere Jahre.

Inzwischen hatte der unbeugsame Sohn sich zum Manne entwickelt, seine innern Schätze in überreichem Maße ausgestreut und allen Schwierigkeiten des täglichen Lebens mit stolzem, freheitsbewußtem Mut standgehalten. Die väterliche Liebe siegte nun endgültig und führte zur dauernden Versöhnung. Der frühe Tod des Sohnes traf den Vater schwer; im frommen Aufschauen zu Gott fand er Trost und Halt.

Aus der Erzählung »Mein Traum« erfahren wir in erschütternder Weise, mit welcher Seelen-

kraft Schubert den Konflikt zwischen seiner tief verankerten Kindesliebe und dem ihm klar bewußten Weg seiner Berufung, die ihn einsam machte und in Gegensatz zu seinen Liebsten brachte, entschied, auf sich nahm und trug. Sein ganzes Sehnen nach Vaterhaus-Geborgenheit, nach dem Beisammensein mit Eltern und Geschwistern, nach Einklang mit dem Herzen seines Vaters und nach der Zärtlichkeit der Mutter opferte er seinem Auftrag. Scheinbar seinem Vater zuwiderhandelnd, scheinbar ihn verletzend, seine wohlgemeinte Sorge mißachtend, führte er dennoch mit seinem festen Willen gerade des geliebten Vaters schönsten, männlichsten Zug zur Vollendung: die Treue zum innerlich bestimmten Lebenswege, die ja auch der Grundsatz seines Vaters gewesen war. Und da Franz aus Treue zu *seiner* Bahn das bittere Fernsein vom Vater nicht in Trotz und unguten Gefühlen zubrachte, sondern in Herzensnot und Anhänglichkeit seiner Lieben gedachte, zerriß das Band zwischen ihnen nie ganz, so daß der Vater — welch ein Glück für beide! — nach der zweiten Trennung endgültig den Weg zum Sohne finden, und beide sich ohne Rest von Bitterkeit in die Arme schließen konnten.

Die Mutter verlor Franz, als er fünfzehn Jahre alt war. Von ihr weiß man wenig. Sie war in der Selbstverständlichkeit ihrer Muttergüte und Fürsorge für alle einfach da und wurde geliebt, weil sie liebte; sie wirkte, gebär und begrub Kinder und hinterließ bei ihren Hinterbliebenen ein ungetrübt gutes Andenken. Die viel jüngere zweite Frau von Schuberts Vater schenkte der

Familie weitere fünf Kinder. Den Stiefkindern war sie eine verantwortungsbewußte und verständnisvolle Muttervertreterin, an die sich auch Franz, der Junggeselle, öfters mit seinen Alltagsnöten wandte. Und er durfte, soweit es in der Stiefmutterkräften und Vermögen lag, auch Hilfe erwarten. Als zwölftes von den vierzehn Kindern seiner Mutter, als Bruder der vier mit ihm am Leben gebliebenen Geschwister und als Stiefbruder von fünf Stiefgeschwistern wuchs Franz in einem großen *Geschwisterkreis* auf.

Er erlebte und erfüllte das Brudersein aber nicht nur als zufälliger Bruder leiblicher Geschwister, sondern gestaltete, vertiefte, beseelte das Verhältnis zu seinen Brüdern und Schwestern, so daß, weit über die Blutsbande hinaus, eine schöne Gemeinschaft zwischen den Geschwistern entstand, die in guten und schweren Tagen sich bewährte und ihrer aller Leben innig bereicherte. Franz hat das frühe Sterben seiner vor und nach ihm geborenen und wieder der Erde entschwerten Geschwister nicht erlebt und war wohl noch zu jung, um vom Sterben der nach ihm geborenen zwei kleinen Geschwister bewußte Eindrücke zu empfangen, doch mag der Nachklang dieser traurigen Ereignisse, die ja vor allem seiner Mutter heimliche Wunden geschlagen hatten, in sein empfängliches und empfindsames Gemüt unvermerkt schon einen Hauch des Todes getragen haben.

Und wenn über der Mutter Antlitz manchmal ein leichter Schatten geglitten sein mag, so ist er in ihres Sohnes Herz bewahrt und später in den allerschönsten seiner Werke geehrt und lie-



bend verewigt worden. Andererseits aber gaben ihm die Gegenwart der lebenden Geschwister, das gemeinsame Jugenderleben, die Gemeinschaft im Musizieren, das fröhliche, doch in der Pflichterfüllung der Arbeit eines jeden nie überbordende Treiben im Elternhause eine unschätzbare Grundlage für sein späteres entbehrungsreiches Leben.

*Ignaz Schubert*, der ältere Bruder, verfolgte im Beruf die Linie seines Vaters und befolgte sie konsequent, ohne jegliche Abschweifung. Er war der erste Lehrmeister Franzens im Klavierspiel, wurde allerdings bald vom jüngern Bruder überflügelt. *Karl Schubert* ist Landschaftsmaler geworden; kein bedeutender, aber ein lebenswürdiger. *Ferdinand Schubert* war Franzens Lieblingsbruder. Er war sowohl Schullehrer als Musiker, Kirchenkomponist, Verfasser vieler Lehrbücher, der Stolz der Familie. Er wurde und blieb seines Bruders Franz nahesten und treuesten Freund, und so manche Briefstelle des letzteren kündigt uns in rührender Weise von diesem Herzensbruder und von seiner Vertrautheit mit ihm. Die letzten Musikklänge, die Schubert in seinem Leben vernahm, waren diejenigen eines Requiems, von Ferdinand komponiert und in der Hernalser Kirche aufgeführt. Als schon Todkranke hörte er sie und machte hernach einen langen Spaziergang. Was er damals während dieser letzten Wanderung empfand, zu welcher Todesgewißheit er sich durchrang, können wir nur ahnen.

Ferdinand, der den Bruder oft um seines freien, von keinem Beruf eingeengten Lebens

beinahe beneidet hat, war durch die Verbundenheit mit Franz im Wissen um dessen Genius am weitesten gekommen. Wenn auch nicht »fachgemäß« und sogar, ohne Absicht, etwas leichtsinnig, hütete er doch einen Großteil seines Nachlasses und zeichnete auch Erinnerungen an den Bruder auf. So hat er der Nachwelt Unschätzbare erhalten und sich des Vertrauens seines Bruders würdig erwiesen. Er war es auch, der die letzten Worte des sterbenden Schubert entgegennahm, er verstand dessen Wunsch, neben Beethoven zu ruhen und wußte den Wunsch zu verwirklichen.

Die Schwester *Therese Schubert* wurde die Frau eines Oberlehrers und überlebte ihn als dessen Witwe um Jahrzehnte. Die junge Stiefschwester *Josepha* betreute ihn am Kranken- und Sterbelager.

Schuberts Leben, von Arbeit, Ärmlichkeit und Einsamkeit bestimmt, wäre ein noch trüberes gewesen, hätten nicht die vielen *Freunde*, die sich um ihn scharten, es bereichert, verschönt und erträglich gemacht. Er selbst war der geborene Freund: treu, gütig, bescheiden und lebenslustig. Selten gab es einen so auserlesenen, geistig fruchtbaren und menschlich schönen, bei aller Verschiedenheit der Charaktere doch einheitlichen Freundeskreis. Junge, hochbegabte, freizügige, für alles Schöne begeisterte Musiker, Dichter, Maler, Schauspieler, feinsinnige und treue ältere Beamte, Berühmtheiten und werdende Berühmtheiten bildeten den Kreis um Schubert. Denn er, der Bescheidene, Unauffällige, Unbeholfene war unbestreitbar der Mittelpunkt.

Seine Musik überstrahlte die Künste der Freunde, sein schlichtes Wesen, sein »Mitmachen« bei Spiel und Tanz (er spielte und die andern tanzten) gewann ihm aller Herzen, nicht in aufflammender Laune, sondern in warmer Stetigkeit.

Es wurde, wenn auch die Abende des heiteren oder ernstesten Zusammenseins »Schubertiaden« genannt wurden, doch kein Kult mit ihm getrieben. Man hatte ihn einfach lieb und tat ihm Liebes, wo und wie man konnte. Und er wiederum hatte die Freunde lieb und zeigte sich freundschaftlich gesinnt.

Als etwas Seltenes dürfen wir die absolute innere und äußere Freiheit bezeichnen, aus welcher die Freunde den armen und in unregelmäßigen Lebensverhältnissen sich durchbringenden Schubert einfach als Menschen betrachteten und achteten, und mit welcher er seinerseits umfaßt wurde mit »über ihm stehenden« Gesellschaftskreisen verkehrte. Und wie ideal verwirklichten Schubert und seine Freunde, vor allem die intimsten, die wahre Brüderlichkeit, indem sie alles miteinander teilten, Geld und Kleidungsstücke, Not und gute Tage, festliche Stunden und traurige! Es war selbstverständlich, daß Schubert einmal zwei Jahre die Gastfreundschaft Mayrhofer's, einige Male längere Zeit diejenige Schobers genoß und daß nie miteinander »abgerechnet« wurde.

Schuberts innere Festigkeit bei äußerer Freizügigkeit, sein tief veranlagter Geist, seine aufleuchtende und echte Freude, seine Anhänglichkeit, sein natürliches Wesen geben jedem von den Freunden persönlich etwas Unersetzliches

und allen den Zusammenhalt im Geben, Nehmen und Genießen. Die Dichterfreunde gaben Schubert Lied- und Operntexte, die Malerfreunde malten und zeichneten ihn, jeder tat das in seinen Kräften und Möglichkeiten Stehende für den geliebten Musikerfreund. Schubert wiederum wurde von dieser Atmosphäre der Freundschaft getragen, und getröstet; der Wellenschlag des regen Gedankenaustausches belebte ihn und regte ihn an. Im Grunde schrieb er seine Werke für die Freunde; sie waren unmittelbares Geschenk, und daher werden sie auch von der Nachwelt immer wieder als persönlichstes Geschenk an jeden Einzelnen empfunden und geliebt.

Wenn er mit den Freunden war, gehörte er ihnen ganz. Seine scheue Zurückhaltung, sein in sich gekehrtes Wesen bedeutete nie Absonderung, es gab ihm nur den Zauber des Unberührbaren, die Würde des Genius; die Freunde mußten sich nie daran stoßen. Aber die volle Teilnahme an Spiel und fröhlicher Geselligkeit war ihm Bedürfnis; selbst wenn er oft nur als Zuschauer dabei war — er war dabei. Er spielte stundenlang zum Tanze auf, er lächelte über die Scherze der Freunde, er begleitete seine Lieder — er war immer und überall der gute Geist. Und wenn er tatsächlich einmal, versunken in ein Werk oder über einem ausgedehnten Spaziergang eine Zusammenkunft vergaß — wer konnte ihm da böse sein?

Wenn wir seinen Freundes- und Bekanntenkreis überblicken, dann zeichnen sich »Abstufungen« in der Innigkeit des einzelnen Verhält-

nisses ab. Da waren die Freunde, die er nur bei den geselligen Abenden traf, Freunde der nähern Freunde, junge Menschen, die von dem fröhlichen Kreis um Schubert gehört hatten und sich davon angezogen fühlten. Gefährten des Geistes waren ihm alle diejenigen, mit welchen er zusammenkam, um große Dichterwerke der Vergangenheit und der Gegenwart zu lesen und Gedankenaustausch darüber zu pflegen, um über geistige Probleme zu diskutieren, um seine Musik erklingen zu lassen.

Und dann hatte Schubert wundervolle, ganz persönliche Freunde, Lebensgefährten, die ihm Zeit seines Lebens zur Seite waren, seine Freuden und seine Schmerzen teilten, seine Schwächen kannten und liebten, sein Leben bereicherten und sich von ihm mit seinen musikalischen Gaben beschenken ließen, Freunde, die ihn väterlich umsorgten oder denen er Beschützer war.

Unschätzbar für uns sind die verschiedenen Zeugnisse dieser Freunde, die in Briefen und Erinnerungen sich über Schubert und sein Wesen äußerten. Aus diesen Zeugnissen gewinnt man ein ergreifendes Bild von Schuberts Sein; man kann es kaum fassen, daß ein so reiner, gütiger Mensch auf der Erde gewelt hat, ein so brüderlicher, selbstloser, der ohne »Künstlerallüren«, ohne Neid und Mißgunst unter den Menschen lebte und in aller Verborgenheit Allergrößtes schuf.

Keiner seiner Freunde, so lebhaft, so freudig und so dankbar sie auch seine Gaben annahmen und in ihrem Kreise verbreiteten, wußte in Wirklichkeit, was für ein Genie ihr geliebter Gefährte

war. Die Verehrung, die sie ihm bewiesen, galt dem Menschen ebenso wie dem Künstler. Hätten sie seine Größe geahnt, vielleicht wäre eine Atmosphäre der Distanz um ihn entstanden, und Schubert hätte dann in einem luftleeren Raum leben müssen, in welchem er am Mangel geistigen und liebenden Mitschwingens, am Mangel menschlicher Wärme und natürlicher Freundschaft seelisch zugrunde gegangen wäre. So aber war es ein unbefangener Austausch echter Liebe, der ihm die Nicht-Erfüllung des im tiefsten Herzen Ersehnten, eine geliebte, ihn liebende Frau sein eigen zu nennen, ertragen half.

*Josef von Spaun*, später Hofbeamter, der als älterer und liebster Kamerad während der Konviktjahre die ersten Kompositionen des Knaben aus nächster Nähe miterlebte, ja sie sogar ermöglichte, da er dem mittellosen Franz, welcher zudem seine der Freizeit abgerungenen musikalischen »Ausflüge« geheimhalten mußte, das Notenpapier verschaffte, blieb immer ein wahrhaft treuer Freund, der sich um Schuberts Schaffen, so gut es in seinen Kräften stand, annahm und es zu fördern und auch zur Kenntnis eines weitem Kreises zu bringen suchte. Er war es, der für Schubert (vergeblich!) an Goethe schrieb und ihn um Aufmerksamkeit für Schuberts Vortrungen seiner Gedichte bat; er zeichnete Erinnerungen an seinen Freund auf, die später eine der wichtigen Grundlagen für die Schubertforschung bildeten, er versuchte (auch vergeblich) den Verlag Breitkopf & Härtel für Schuberts Lied »Erkönig« zu interessieren; er nahm den Freund oft als Gast bei sich auf, er war uner-

müddlich hilfsbereit und Schubert in mancher materiellen und seelischen Not unentbehrlich.

Sehr nahe Freunde wurden ihm die beiden menschlich so entgegengesetzt gearteten Dichter *Johann Mayrhofer* und *Franz von Schober*.

Mayrhofer litt an seiner schwermütigen Veranlagung, er litt als politisch freiheitlich Denkender an seinem Amt als Bücherzensor, er litt an der Welt. Schubert bedeutete ihm, was ein Sonnenstrahl einem lastenden Nebeltag bedeuten mag. Schubert selbst empfing aber auch von Mayrhofer sehr Bedeutendes: Vertiefung in Goethes Werk, Eindringen in die Welt Griechenlands, Anregungen mannigfacher Art. Wenn er auch, selber oft schweren Gemütes, manches Mal durch das melancholische Wesen des Freundes erst recht belastet wurde, so gab dieser doch andererseits seiner eigenen Lebensbejahung, um die sich seine Traurigkeit wie um einen süßen Kern hüllte, immer neuen Anlaß, sich zu bewähren. Acht Jahre nach Schuberts Tod beging Mayrhofer Selbstmord.

Der Dichter Franz von Schober war eine wieder völlig andersgeartete Persönlichkeit, von Schubert sowohl wie von Mayrhofer gänzlich verschieden. Unausgeglichen, voller Temperament, in keine bürgerliche Schablone zu pressen, vielseitig begabt und weltmännisch. Schubert und er fühlten sich in besonderem Maße zu einander gezogen. Vielleicht hat Schober mitunter auf Schubert und auf den ganzen Freundeskreis mit seiner etwas leichtsinnigen Lebensauffassung keinen guten Einfluß ausgeübt, doch war er Schubert vom ersten bis zum letzten Tage ein zuver-

lässiger, auch materiell oft dessen Nöte mildern-  
der, ein rührend treuer Freund. Von ihm stammt  
das Gedicht »An die Musik«, welches Schubert  
wie so manches andere Gedicht Schobers, ver-  
tonte.

Wieder von anderer Art war Schuberts Freund-  
schaft mit dem Maler *Moritz von Schwind*. Die-  
ser, einige Jahre jünger als Schubert, hing an  
dem älteren Freund mit einer glühenden Liebe,  
während Schubert den Jüngling väterlich und  
von ganzem Herzen liebte. Beide einig in der  
Verehrung des Schönen, im Empfinden feurig  
und zart zugleich, beide geniale und schöpfe-  
rische Naturen, gaben sie sich dieser einzigarti-  
gen Freundschaft in reiner Beglückung hin.  
Schwind, der absolute Romantiker, hat nach  
Schuberts Tod die Erinnerungen an die unver-  
geßliche Wienerzeit und an seinen Freund in  
verschiedenen Bildern und Zeichnungen wieder  
einzufangen gesucht. Sie geben uns einen Ein-  
blick in das unbeschwerte, nach der Arbeit  
sich entfaltende Geselligkeitsleben des damaligen  
Freundeskreises, werden aber der geistigen Per-  
sönlichkeit Schuberts in keiner Weise gerecht.

Sehr nahe standen Schubert auch der Dichter  
*Eduard von Bauernfeld*, der uns in verschiedenen  
Äußerungen Erinnerungen aus der Schubertzeit  
geschenkt hat, und der Maler *Leopold Kupel-  
wieser*, welcher mit dem Pinsel Szenen jenes  
freundschaftlichen Beisammenseins festhielt.

Große Bedeutung gewann im Leben Schuberts  
der damals bekannte Hofopernsänger *Johann  
Michael Vogl*, ein Original mit selbstbewußten  
Allüren, vielbelesen, kultiviert im Vortrag, be-



rühmt dank seiner Charakterisierungskunst. Durch Schobers Vermittlung näherte er sich Schubert, zögernd und etwas herablassend zuerst, wurde dann aber, durch dessen Lieder gefesselt und ergriffen, Schuberts Freund und seiner Kunst getreuer Herold. Durch ihn fanden zuerst das Lied »Der Erlkönig«, dann immer mehr Schubert-Lieder Verbreitung in engerem und, viel später, in weiterem Kreise, und Vogl selbst wurde seinerseits durch den Vortrag dieser Lieder bekannt. Die beiden Künstler musizierten in gegenseitiger Begeisterung und in heiligem Ernst miteinander und erreichten einen so vollkommenen Zusammenklang, daß ihr gemeinsames Wirken immer größeres Aufsehen im Freundeskreise machte, der sich zusehends um musikhungrige und kunstverständige Menschen vergrößerte.

Ein Schwager Spauns, der Rechtsanwalt *Dr. Anton Ottenwald* in Linz — Schubert war im Juli 1825 einige Tage bei ihm und seiner Frau zu Gast — hat, nach seinen begeisterten und klugen Briefen an Spaun zu schließen, die wahre Größe Schuberts, seinen Geist, sein Wesen, seine Weltanschauung, seine lebendige Bildung von allen Zeitgenossen vielleicht am raschesten, am eindeutigsten und am schönsten erfaßt.

In Graz, wo Schubert im September 1827 als geliebter und gefeierter Gast inmitten von Freunden und Bekannten einige besonders glückliche Wochen verbrachte, wohnte er im Hause des Rechtsanwaltes *Dr. Karl Pachler* und seiner Frau *Marie Pachler-Koschak*, einer von Beethoven gerühmten Pianistin und lebenswürdigen Frau. Ein Kindermarsch für den kleinen Faust, des Ehe-

paares achtjährigen Sohn, und die Widmung einiger Lieder an Frau Pachler erinnern an die glückhaften Tage bei diesen feinen Menschen, erinnern an Graz, wo Schubert sich, wie kaum irgendwo, wohl und innig umhert gefühlt hat. Wer den Grazer Schloßberg kennt, denkt sich Schubert gern dort oben, hinausblickend in die weite verträumte Landschaft, die hier schon einen ganz feinen Hauch von südlicher Atmosphäre an die reizende Stadt heranträgt.

Im Hause des Kaufmanns *Traweger* in Gmunden, wo Schubert im Jahre 1825 sechs Wochen weilte, — auch wieder Wochen, da er sich gesund, lebenslustig, dem Dasein innig verbunden fühlte — gewann er sich das Herz des kleinen Sohnes Eduard, der sich später an diesen Besuch erinnerte, an Schubert, der so lieb war, »daß auch wir Kinder nicht ohne ihn sein konnten...«.

Es ergab sich von selbst, daß Schubert viele seiner Werke für seinen engern und weitem Freundes- und Bekanntenkreis schrieb. Vierhändige Klaviermusik, Violin-Klavier-Duos, Klaviertrios, Tanzweisen entstanden, um unmittelbare Freude zu machen und die geselligen Abende zu verschönern. Aber auch manchen der Männerchöre schrieb er als Hausmusik, für kleinen Chor, eventuell sogar nur für jeweils vier Stimmen. Allein daß er seinen Männerchören, mit wenigen Ausnahmen wie »Gesang der Geister über den Wassern«, »Nachtgesang«, »Hymne«, nur eine Klavierbegleitung gab, spricht dafür. Vor allem weisen aber auch manche durch ausgesprochen intimen Charakter, durch seelische Zartheit und durch Eindringen in geistige Bezirke auf eine

kleine Zahl von Ausführenden hin, auf Freundes-  
zusammenklang reifster und schönster Art. Den  
Chor »Geist der Liebe«, mit der dem »Ständ-  
chen« (»Leise flehen meine Lieder«) verwand-  
ten Klavierbegleitung im Mittelteil, möchte man  
einmal von nur vier Stimmen, welche aus gleich-  
gestimmten Herzen strömen, hören, ebenso »Weh-  
mut« und die A-capella-Chöre »Liebe«, »Der  
Entfernten«, »Lob der Einsamkeit« und »Grab  
und Mond«!

Die einzigartige Verbundenheit mit so vielen  
verschiedenartigen und doch gleichgesinnten,  
ihm treu ergebenden, ihn anregenden und seine  
Gaben freudig empfangenden Freunden war die  
Freude von Schuberts kurzen, sonst so schweren  
Lebensjahren, sie war die Atmosphäre, in wel-  
cher er seinen Schaffensernst wie in eine Ver-  
jüngungsquelle tauchen konnte; sie mußte ihm  
auch das von ihm vergeblich ersehnte Geborgen-  
sein bei einer Frau ersetzen. Er schrieb am 8. Sep-  
tember 1816 schon in sein Tagebuch: »Glücklich,  
wer einen wahren Freund findet. Glücklicher,  
der in seinem Weibe eine wahre Freundin fin-  
det«. Diese wahre Freundin hat er nicht gefun-  
den. Das Mädchen, das in der Lichtenthaler Kir-  
che mit liebreizender Stimme sein Herz geweckt  
und den Strahl reiner Liebe für immer in seine  
Seele gesenkt hatte, *Therese Grob*, blieb ihm  
versagt.

Er erzählte viel später, als das geliebte Mäd-  
chen längst einen Bäckermeister geheiratet hatte,  
seinem Freunde *Anselm Hüttenbrenner*, der ihn  
fragte, ob er denn nie geliebt habe, da er sich  
in Gesellschaft so kalt und trocken gegen das

schöne Geschlecht benehme: »... ich habe Eine recht innig geliebt und sie mich auch. Sie ...sang in einer Messe, die ich setzte, die Sopransoli wunderschön und mit tiefer Empfindung. Sie war nicht eben hübsch, ... aber gut war sie, herzensgut. Drei Jahre lang hoffte sie, daß ich sie ehelichen werde; ich konnte jedoch keine Anstellung finden, wodurch wir beide versorgt gewesen wären. Sie heiratete dann ... einen andern, was mich sehr schmerzte. Ich liebe sie noch immer, und mir konnte seitdem keine andere so gut und besser gefallen wie sie. Sie war mir halt nicht bestimmt«.

Dieses Bekenntnis und seine Liebeslieder sagen viel über Schuberts Liebe aus. Wir brauchen weiter weder zu forschen noch zu zweifeln, daß Schubert ein der Liebe Würdiger gewesen ist.

Vielleicht hat er der jungen reizvollen Komtesse *Caroline Esterhazy*, seiner Schülerin, zarteste Gefühle seines Herzens entgegengebracht, geheime und unerwiderte; vielleicht wäre ihm bei längerer Lebensdauer, doch noch die Frau begegnet, der er sein von edelstem Liebesgefühl durchglühtes Herz hätte schenken dürfen.

An Bekanntschaften mit begabten und mit lebenswerten Frauen hat es ihm nicht gefehlt. Wir denken unter anderen an *Sophie Müller*, die sehr geschätzte Schauspielerin und ungewöhnlich reizvolle, seelengute Frau, an *Anna Fröhlich*, die Schubert wertvolle, doch sehr verhaltene Freundschaft schenkte, oder auch an deren Schwester *Kathi Fröhlich*, Grillparzers »ewige Braut«, die seiner Musik so hingerissen lauschte. Vielleicht wäre es ihm doch endlich geglückt, eine Stellung

zu finden, um ein Heim, das er sich wünschte, gründen zu können — vielleicht —, wir müssen vor diesem »Vielleicht« haltmachen. Schubert hat ein Ganzes gesucht, ein Großes und Erfülltes. Und er durfte und wollte durch eine anspruchsvolle Stellung seine Schaffensfreiheit nicht verlieren, denn die Kunst war ihm Berufung.

Aber eine sozial über ihm stehende Frau hätte sich kaum zu dem mittellosen Musikanten herabgelassen, und das einfache Mädchen Therese hatte die innere Freiheit nicht besessen, ihm, in welches Leben auch immer, zu folgen. So blieb er einsam und litt. Er trug die Einsamkeit männlich und willensstark. Er war kein Asket. Die flüchtigen Liebesabenteuer, die er, wie seine Freunde vermuten, gehabt hat, waren aber nicht das Glück, nach welchem er sich sehnte. Junggesellenfreiheit zu haben und zu genießen war nicht sein Wunsch; sie war die Tragik in seinem Leben, so wie sie es in Beethovens Leben gewesen ist. Nie hätte er seine ungeheure Lebensarbeit leisten können, wenn er ausschweifend, nie würde solche Reinheit aus seinem Werk und Wesen ausstrahlen, wenn er frivol und unedel gewesen wäre.

Im Jahre 1823, als ihn eine schwere Krankheit heimsuchte und er sich, matt, elend und verzweifelt, in Seelennot quälte, schrieb er in sein Tagebuch:

*Mein Gebet*

Tiefer Sehnsucht heil'ges Bangen  
Will in schönre Welten langen;  
Möchte füllen dunklen Raum  
Mit allmächt'gem Liebestraum.

Großer Vater! reich' dem Sohne  
Tiefer Schmerzen nun zum Lohne  
Endlich das Erlösungsmahl,  
Deiner Liebe ew'gen Strahl.

Sieh, vernichtet liegt im Staube,  
Unerhörtem Gram zum Raube,  
Meines Lebens Martergang,  
Nahend ew'gem Untergang.

Töt' es und mich selber töte,  
Stürz nun alles in die Lethe,  
Und ein reines, kräft'ges Sein  
Laß', o Großer, dann gedeih'n.

Wenn wir mit unserer ganzen Liebe in dieses herzerreißende Gebet hineinhören, wissen wir viel von Schubert. Er hat das Leben ernst genommen.

Mochte in Schuberts Blut auch das Erbe seiner mährischen Vorfahren und Eltern fruchtbar wirken, so ist Schubert doch als *Wiener* geboren, erfuhr das Wiener- und Österreichertum von der ersten Stunde an als Wirklichkeit und wurde von ihm getragen. Er aber trug es auch seinerseits, er trug es wie einen süßen, würzigen Wein in kristallinem Kelch, an dessen geschliffener Zartheit der herzrote Saft in ungezählten und immer neu aufleuchtenden Farbenstrahlen sich brach. Was in Wien und in Österreich an seelischer und geistiger Substanz im Laufe der Zeiten entstanden und geschaffen worden war, was »in der Luft lag«, senkte sich in des Kindes und in des jungen Mannes Brust. Er brauchte nur richtig, also unverkrampft, vertrauend und weit zu atmen, und Bestes drang in seine Seele ein.

Er aber gab es Wien tausendfältig zurück: er gab ihm sein Herz; er vergeistigte die Stadt in seinem Werk, er streifte Unzulängliches von ihr ab, er verkündete ihren Zauber. Er durfte es, da er auch ihre andere Seite durchlitten hatte: daß man in Wien die größten Meister darben ließ, daß man ihr Schaffen ignorierte, und des Bitteren mehr.

Er hauchte mancher noch leeren oder wieder verödeten Stelle im Gewebe der österreichischen und wienerschen Atmosphäre den zeugenden Odem ein, der seinem Heimatlande, darüber hinaus dem deutschsprachigen Bereich und, weiter reichend, der dafür bereiten Menschheit ein ganz Neues, Ersehntes und so sehr Benötigtes schuf: Die Melodie des Herzens, die berufen war, innersten Seelenbezirk zu erlösen, unheimliche Gründe zu erleuchten, kalte Räume zu erwärmen und erlahmte Kräfte erneut zum Quellen zu bringen.

Schubert hat aber auch die ersten Schatten eines einst sterbenden Österreichs vorausgefühlt; der leichte Schleier, der sich oft über seine hellen Klänge legt, taucht nicht nur aus seiner eigenen Leiderfahrung auf, sondern ebenso aus hellfühlendem Ahnungsvermögen. Da aber Schubert das Licht hatte und es verströmte, durfte, ja mußte er auch drohendes Dunkel, das seine sensible Seele vorausregistrierte, ankündigen und aussprechen. (Auch in vielen Johann-Strauß-Walzen weint ein Klageton zukünftiger Schatten.) Während er mit den Freunden in den verträumten Gärtchen saß, die es nur in Wien gibt — ein paar Bäume und Sträucher, Blumengeranke, eine

alte Laube und ein Blick zum Himmel — während er dort saß und bei Wein und Fröhlichkeit mittat, mag wohl manchmal sein Herz ihm schwer geworden sein — er wußte nicht warum.

Franz Schubert hat uns ein vollkommenes Beispiel eines *einfachen Lebens* gegeben. Aus der frühen und klaren Entscheidung heraus, der Freiheit des Schaffens jedes Opfer zu bringen, ertrug er sein Leben, das von Not, Hunger, Heimatlosigkeit, Entbehrungen, Enttäuschungen gezeichnet war. Aber da er den Sinn seines Daseins im Geben sah und da er die Verantwortlichkeit, die ihm sein Genie auferlegte, annahm, »war« ihm »die Erde schön«, so daß er sein Werk ebenso der Welt wie Gott zu Füßen legte.

Innerhalb der Freiheit, die er sich wahrte, hielt er streng an geregelter *Arbeitsweise* fest. Er war nichts weniger als ein zügelloser Bummler und ein romantischer Schwärmer. Von morgens sechs Uhr bis mittags ein oder zwei Uhr arbeitete er ununterbrochen. Dann erst gönnte er sich Ausspannung, machte weite Gänge in Wiens geliebter Landschaft, saß zeitunglesend im Caféhaus und verbrachte die Abende mit den Freunden, einmal in ernsten Zusammenkünften, wo man Goethes »Faust« und Äschylus und Homer oder Kleist und andere zeitgenössische Dichter las und besprach. Ein anderes Mal traf man sich bei frohen und auch ausgelassenen Heurigen-Abenden und dann wieder in Häusern kunstliebender Bürgerfamilien, wo man musizierte, diskutierte und sich an Gesellschaftsspielen ergötzte. Schuberts Geist, wenn er auch ganz mitmachte, wanderte aber seine Wege, er lächelte, wenn andere



lachten, er hörte zu, wenn andere sprachen, er war still, wenn es manchmal etwas lärmender zuing. Mit gesunder Sinnenfreude, mit zarter Seele, mit überlegenem Geist erlebte er Wien, erlebte die Freundschaft und Brüderlichkeit, erlebte das Leben mit seinen Bitternissen und seinen lichten Stunden; er war mitten drin im Erleben und doch wieder weit weg. Er sah das Schöneren, das Bessere, das Vollkommenere vor seiner Seele leuchten und gab seine Lebenskraft daran, es auf die Erde zu bringen.

Schubert kam nie aus Österreich hinaus. Er machte einige *Sommerfahrten* mit dem einen oder andern Freund, er war in Gmunden und Gastein (wo er eine Symphonie schuf, die verschollen ist), in Linz und Graz, in Steyr, Salzburg, und kurz vor seinem Tode in Eisenstadt, wo er lange vor Haydns Grab verweilte. In Briefen an seine Eltern und an seinen Bruder Ferdinand erzählt er lebendig und ergriffen von allen Schönheiten, die er in Oberösterreich, in Salzburg und in der Steiermark gesehen und in sein Herz geschlossen hatte. Seine Werke vor allem erzählen uns davon, unter anderem das unbeschwert heitere Forellenquintett. Wo er auch weilte, wie intensiv er auch Landschaft und Geselligkeit genoß, die Arbeit setzte nie aus.

In den Sommern 1818 und 1824 weilte Schubert in Ungarn, in Zelész, wo er Musiklehrer der beiden Töchter des Grafen Esterhazy war. Der Aufenthalt auf dem Landsitz und die neuartige landschaftliche wie menschliche Umgebung gaben ihm viele Eindrücke, von denen er in Briefen an seine Freunde lebhaft und anschaulich

berichtet. Allerdings litt er jedesmal sehr unter Heimweh nach Wien und nach der vertrauten Gesellschaft der Freunde. Im Hause des Grafen durfte er nur während der Musikstunden verweilen, und in den Bedientenstuben, wohin er für die übrige Zeit verwiesen wurde, war er, mochte er auch an hübschen Stubenmädchen Gefallen finden, doch ein Außenseiter. Und die jüngere Tochter des Grafenpaares, Caroline, der er Verehrung entgegenbrachte, — sie war ihm unerreikbaar.

Viele der vierhändigen Klavierkompositionen stammen aus diesen zwei Zelészer Sommern, und die ergreifend schöne Phantasie in f-moll, Caroline gewidmet, gibt den Seelenzustand wieder, in dem sich Schubert dort in Ungarn, und vielleicht ihretwegen befunden hat.

Heute, da wir Schuberts Reichtum an Werken kennen und um seine Größe wissen, kommt es uns ungeheuerlich vor, wie niederträchtig die *Verleger*, mit denen er es zu tun hatte, ihn fast ausnahmslos behandelt haben. Nicht die Tatsache, daß sie Schubert als den, der er war, nicht erkannten, ist beschämend, aber daß sie eines Mannes Arbeit geringschätzten, ihn ganz einfach betrogen und seine wahrhaftig bescheidenen Honorarforderungen (wenn er sich überhaupt einmal zu »Forderungen« aufschwang), schamlos unterboten. Solche Handlungsweise ist, damals wie heute, unsozial und verwerflich, — und wahre Künstler, saubere Menschen sind ihr am ehesten ausgeliefert.

Schuberts *musikalische Ausbildung* war eine verhältnismäßig kurze. Seine ersten Lehrer wa-

ren der Vater, der ihn im Geigenspiel, und Bruder Ignaz, der ihn im Klavierspiel unterrichtete. Der Lichtenthaler Musiker und Chordirigent *Michael Holzer*, bei dem der Knabe Gesangs- und Harmonielehre-Unterricht bekam, war mehr sein Bewunderer, denn Franz wußte im Grunde schon alles. Holzer hat ihm jedenfalls nicht durch trockenen Unterricht die Flügel gestutzt. Franz lernte aus dem Leben, aus der Umgebung, aus den Werken Mozarts und Beethovens und anderer Meister, aus den Tiefen seiner Seele, aus dem innern Ruf, der ihn erreichte und dem er Folge leistete. Im städtischen Konvikt, wo er fünf strenge und in bezug auf die Nahrung »magere« Jahre verlebte, wurde viel musiziert, und Franz ragte durch seine Begabung bald hervor, ohne daß er als Wunderkind galt. Mit intuitiver Sicherheit und mit der Liebe und Begeisterungsfähigkeit des aufgeschlossenen Jünglings erkannte er die Größe Haydns, Händels, Mozarts und Beethovens und wußte Mittelmäßigkeit von echter Kunst früh zu unterscheiden. Die Gymnasialbildung, die er im Konvikt erhielt, gab ihm Wurzelgrund zur Erreichung einer umfassenden Bildung und zur Befähigung, auch in der Dichtkunst das Echte vom Unechten zu unterscheiden.

Der italienische Komponist *Antonio Salieri*, der damals in der Wiener Musikwelt eine große Rolle spielte und als Lehrer sehr geachtet war, nahm sich des Jünglings an und führte ihn in die Lehre vom Kontrapunkt ein. Nach einigen Jahren — er spürte genau, wann es Zeit war — trennte sich Schubert wieder von ihm und ging nun ohne weitere musikalische Ausbildung seine eigenen Wege.

Schubert schuf so recht eigentlich aus seiner Einsamkeit heraus. Äußere Einflüsse, wie zum Beispiel die Rossinische Welt, die das musikalische Wien in Bann hielt, erreichten ihn wohl und fesselten ihn auch, störten ihn aber keineswegs in seiner eigenen Entwicklung und in seinem eigenen Wollen. Es ist ein Phänomen für sich, daß Schubert, dem einerseits die Schwingungen des Kosmos wie der Seele vertraut und erreichbar waren, der einen offenen Blick und ein sicheres Urteil für alles hatte, was um ihn in der Musik geschah, ohne jeden engern Kontakt mit der großen und offiziellen Musikwelt seiner Zeit und seiner Stadt blieb, daß er völlig abseits, ohne jede »Rückendeckung«, seine Werke schuf, völlig auf sich selbst gestellt, in der Einsamkeit eines Freien, in der Freiheit eines Einsamen.

Mit *Beethoven* hat er sich am tiefsten und nachdrücklichsten auseinandergesetzt. Sie wohnten in derselben Stadt, oft sehr nahe beieinander, aber sie kamen in keine äußere Beziehung zueinander. Dafür waren sie geistig aufs engste miteinander verbunden.

Beethoven wußte erst am Ende seines Lebens von Schubert, und sein Anspruch, es wohne in Schubert ein göttlicher Funke, ist vom Bruder zum Bruder im Geiste gesprochen. Schubert aber verehrte Beethoven zeitlebens und nahm bewußt die Aufgabe auf sich, sein Nachfolger zu sein. Auch hier bestätigte sich die Tragik, daß, wer im Geiste miteinander verbunden ist, auf Erden das Glück höchster und schönster menschlicher Beziehung so oft nicht erleben darf. Schubert und

Beethoven, beide großen Geistes, beide von edelstem Menschentum erfüllt, beide heißen Herzens, beide im Besitz des Geheimnisses um reine Liebe und Verwirklichung der Treue, beide ihr Leben lang erschüttert von der Sehnsucht nach einer echten und dauernden Beziehung zu einer gleichfühlenden Frau, beide, trotz ihrer Freundes- und Bekanntenkreise, doch grenzenlos einsam, mußten, so nahe beieinander, doch jeder für sich einsam bleiben, jeder für sich seine Mission erfüllen. Aber ihrer beider Rufen und Künden, dem sie mit ihrem ganzen Leben und mit ihrem Genie Laut gaben, ging dahin, daß die Liebe immer klarer und mächtiger herrschen möge unter den Menschen.

Der zweite Satz von Beethovens Siebenter Symphonie in A-dur ist so sehr ein geistiger Gruß an Schubert (Todesrhythmus, schlichte Innigkeit der Melodie, das Verklingen in der Sehnsuchts-tonart Schuberts, in a-moll — über den Zauberspiegel wird wieder der Schleier gezogen!), daß uns ob dieser völlig transzendenten Beziehung ein heiliger Schauer überkommt.

Zur selben Zeit, als der Tod im Februar 1827 seine Schatten über Beethovens letzte Lebenswochen warf, schrieb Schubert die »Winterreise«, besser gesagt: erlitt er sie. Bei Beethovens Begräbnis trug auch er eine Fackel. Nachher, als er mit zwei Freunden zusammensaß, erhob er sein Glas und trank »auf das Andenken unseres unsterblichen Beethoven« — und das zweite Glas trank er aus »auf denjenigen unter uns Dreien, der unserem Beethoven als der Erste nachfolgen wird!« Er selbst war, ein Jahr später, dieser Erste.

Um auch aus *seinen schriftlichen Äußerungen* einen kurzen Einblick in Schuberts Fühlen und Denken zu bekommen, lassen wir ihn selber sprechen:

»... Wie von ferne leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik... So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen und wohl-tätig auf unser Dasein wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart, wieviele, o wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichern, bessern Lebens hast du in unsere See-len geprägt...« (13. Juni 1816, Tagebuch.)

»Ein mächtiger Antipode der Aufrichtigkeit der Menschen gegeneinander ist die städtische Höflichkeit. Das größte Unglück der Weisen und das größte Glück des Toren gründet sich auf die Konvenienz.« (8. September 1816, Tagebuch.)

»... Es ist nachts halbzweölf Uhr, und fertig ist Deine Trauermesse. Traurig machte sie mich, glaub es mir, denn ich sang sie aus voller Seele...«  
(24. August 1818, an Bruder Ferdinand.)

»... Die Trauermesse gefiel Dir, Du weintest dabei und vielleicht bei dem nämlichen Worte, wo ich weinte...«  
(29. Oktober 1818, an Bruder Ferdinand.)

»... Ich bitte Dich, laß ja recht bald von Dir mich was erfahren, und fülle die Sehnsucht

nach Dir nur einigermaßen aus, indem Du mir schreibst, wie Du lebst und webst . . .«

. . . Übrigens hoffe ich meine Gesundheit wieder zu erringen, und dieses wiedergefundene Gut wird mich so manches Leiden vergessen machen, nur Dich, lieber Schober, Dich werd ich nie vergessen, denn was Du mir warst, kann mir leider niemand anderer sein . . .«

(30. November 1823, an Schober.)

»Eine Schönheit soll den Menschen durch das ganze Leben begeistern, wahr ist es; doch soll der Schimmer dieser Begeisterung alles andere erhellen.« (25. März 1824, Tagebuch.)

»Keiner, der den Schmerz des andern, und keiner, der die Freude des andern versteht! Man glaubt immer, zueinander zu gehen, und man geht immer nur nebeneinander. O Qual für den, der dies erkennt!« (27. März 1824, Tagebuch.)

»Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt, er kommt vor Verstand und Kenntnissen weit voraus; denn um etwas zu verstehen muß ich vorher etwas glauben; er ist die höhere Basis, auf welche der schwache Verstand seinen ersten Beweisfeiler aufpflanzt . . .«

(28. März 1824, Tagebuch.)

»... Doch nun beut sich mir die Gelegenheit . . . und ich kann endlich wieder einmal jemand meine Seele ganz ausschütten . . .

. . . Jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoff' ich, nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen

verkündet mir nur den gestrigen Gram. So freude- und freundelos verbringe ich meine Tage, wenn nicht manchmal Schwind mich besuchte und mir einen Strahl jener vergangenen süßen Tage zuwendete...«

(31. März 1824, an Kupelwieser.)

»... Aber besser wird es sein, wenn Ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nicht daran, außer daß sie vielleicht Dir gefallen, dem alles von mir gefällt...

... War es bloß der Schmerz über meine Abwesenheit, der Dir Tränen entlockte... Oder fühltest Du beim Andenken an meine Person, die von ewig unbegreiflicher Sehnsucht gedrückt ist, auch um Dich ihren trüben Schleier gehüllt? Oder kamen Dir alle die Tränen, die Du mich schon weinen sahst, ins Gedächtnis? Dem sei nun, wie es wolle, ich fühle es in diesem Augenblick deutlicher, Du oder Niemand bist mein innigster, mit jeder Faser meiner Seele verbundener Freund!...«

(16.—18. Juli 1824, an Bruder Ferdinand.)

»... Ich möchte mit Goethe ausrufen: »Wer bringt nur eine Stunde jener holden Zeit zurück!« Jener Zeit, wo wir traulich beieinander saßen, und jeder seine Kunstkinder dem andern mit mütterlicher Scheu aufdeckte, das Urteil, welches Liebe und Wahrheit aussprechen würden, nicht ohne Sorgen erwartend; jener Zeit, wo einer den andern begeisterte, und so ein vereintes Streben nach dem Schönsten alle beseelte...«

(21. September 1824, an Schober.)



»... Auch wunderte man sich sehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heilige Jungfrau ausgedrückt habe, und, wie es scheint, alle Gemüter ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcire, und, außer wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete komponiere, dann aber ist sie auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht...

...Wenn nur mit den ... Kunsthändlern etwas Honnettes zu machen wäre, aber dafür hat schon die weise und wohlthätige Einrichtung des Staates gesorgt, daß der Künstler ewig der Sklave jedes elenden Krämers bleibt...«

(25. Juli 1825, an Vater und Stiefmutter.)

»... Überhaupt ist es ein wahres Elend, wie jetzt überall alles zur faden Prosa sich verknöchert, wie die meisten Leute dabei ruhig zusehen oder sich gar wohl dabei befinden, wie sie ganz gemächlich über den Schlamm in den Abgrund glitschen...«

(21. Juli 1825, an Spaun.)

»... Wir fuhren also weiter über Golling, wo sich schon die ersten hohen, unübersteigbaren Berge zeigten, durch deren fürchterliche Schluchten der *Paß Lueg* führt... so sieht man plötzlich, indem der höchste Punkt des Berges erreicht ist, in eine entsetzliche Schlucht hinab... In dieser schreckenvollen Natur hat auch der Mensch seine noch schreckenvollere Bestialität zu verewigen gesucht. Denn hier war es, wo auf der einen Seite die Baiern, und die Tiroler auf

der andern Seite der Salzach... jenes grauenvolle Morden vollbrachten... Dieses höchst schändliche Beginnen... suchte man durch eine Kapelle... und durch ein rotes Kreuz... zu bezeichnen und zum Teil durch solche heilige Zeichen zu sühnen. Du herrlicher Christus, zu wie viel Schandtaten mußt du dein Bild herleihen. Du selbst das gräßlichste Denkmal der menschlichen Verworfenheit, da stellen sie dein Bild auf, als wollten sie sagen: Seht! die vollendetste Schöpfung des großen Gottes haben wir mit frechen Füßen zertreten, sollte es uns etwa Mühe kosten, das übrige Ungeziefer, genannt Menschen, mit leichtem Herzen zu vernichten?...«  
(21. September 1825, an Bruder Ferdinand.)

»... Wien will mir doch nicht recht in den Kopf, 's ist freilich ein wenig groß, dafür aber ist es leer an Herzlichkeit, Offenheit, an wirklichen Gedanken, an vernünftigen Worten, und besonders an geistreichen Taten. Man weiß nicht recht, ist man gescheit oder dumm, so viel wird hier durcheinander geplaudert, und zu einer innigen Fröhlichkeit gelangt man selten oder nie. 's ist zwar möglich, daß ich selbst viel daran schuld bin mit meiner langsamen Art zu erwarmen. In Graz erkannte ich bald die ungekünstelte und offene Weise, mit und nebeneinander zu sein...«  
(27. September 1827, an Frau Pachler.)

Alles Unwesentliche hielt Schubert von sich fern. Neid, Mißgunst, niedrige und unschöne Gefühle kannte er nicht. Selten gab es einen gütigeren, selbstloseren und bescheideneren, selten ei-

nen in irdischen Genüssen genügsameren, in ewigen Werten anspruchsvolleren, selten einen innerlich freieren, spontaneren und kindlicheren Menschen als ihn. Da wir von dem »gemütlichen« Wiener Leben sehr viel wissen und uns die Vorstellung des fröhlich genießenden Schubert geläufiger ist als das Bild des ernst arbeitenden, kann man nie genug darauf hinweisen, daß Schubert sich außer seiner täglichen kompositorischen Arbeit mit ernsten Kunst- und Lebensfragen beschäftigt hat, und daß seine »ewig unbegreifliche Sehnsucht«, seine innern Nöte und Leiden nicht nur seiner eigenen Person galten, sondern immer auch den Mitmenschen. Er litt an der Unzulänglichkeit dieser Welt, dieser »miserablen Welt«, wie er sie nannte. Er wollte mithelfen, sie zu verändern.

Er schrieb das Gedicht »Klage an das Volk«, worin er vor allem klagt, daß das Volk die »Taten der Jugend« nur als Träume betrachte. Er wünscht, daß die Träume der Jugend keine bloßen Träume sein mögen; sie müßten Wirklichkeit werden. Zuletzt spricht er in dem Gedicht die Kunst an: ihr sei es noch »gegönnt, die Zeit der Kraft und Tat zu schildern«. Er bäumt sich auf gegen alles »Miserable«. Er zeigt durch seine Kunst unermüdlich den Glanz, den die Welt haben könnte, wäre sie den Träumen der Jugend treu und diene sie anstatt einem Niedern, Vergänglichen, dem Großen und Göttlichen.

Er schreibt auch folgendes in sein Tagebuch: »Ein schreckender Gedanke ist dem freien Manne in dieser Zeit die Ehe; er vertauschet sie entweder mit Trübsinn oder grober Sinnlichkeit.

Monarchen dieser Zeit, ihr seht dies und schweiget. Oder seht ihr's nicht? Dann, o Gott, umschleierte uns Sinn und Gefühl mit Dumpfheit; doch nimm den Schleier einmal wieder ohne Rückschade.«

Häufig wird dieser Ausspruch dahingehend gedeutet, daß Schubert die Ehe für seine Person gescheut habe. Das würde aber heißen, er habe bewußt Trübsinn oder grobe Sinnlichkeit der Ehe vorgezogen. Er hat aber am selben Tage geschrieben: »... glücklicher, der in seinem Weibe eine wahre Freundin findet« und damit nicht nur die Hochachtung, die er vor der Frau, sondern auch die Auffassung, die er von der Ehe hatte, deutlich bekräftigt. Außerdem stellt er fest, *in dieser Zeit* sei die Ehe dem freien Manne ein erschreckender Gedanke und wendet sich an die *Monarchen dieser Zeit*, die es sehen und schweigen! Was in »dieser Zeit« an der Institution der Ehe erschreckend war, das bleibt die Frage. Offenbar muß Schubert an konkreten Fällen erlebt haben, daß nicht die Ehe als solche, sondern die Art der Ehe, wie sie unter »den Monarchen« möglich war, nicht dem entsprach, was er sich darunter vorstellte. Vielleicht dachte er an die vielen Konvenienz-Ehen, an die Ehen, die ohne Liebe, nur um materieller Vorteile willen geschlossen wurden — und dann naturgemäß in irgendeiner Weise zur Fessel wurden.

Er *dachte* jedenfalls, er beobachtete, er gab sich Rechenschaft, er rebellierte, er rief Gott an. In dieser Tagebucheintragung, wenn wir auch nicht ganz genau wissen, was er damit meint, tritt viel von Schuberts wachem Geist zutage

und vom lebendigen Interesse, das er an der Einrichtung der Welt nahm.

Die nie eindeutig bezeichnete *Krankheit*, welche Schubert im Jahre 1823 überfiel und ihn bis zu seinem Tode teils mit gesteigerter Heftigkeit, öfters nur leicht, aber doch quälend heimsuchte, hat sein Leben verdüstert und verursacht, daß er der eigentlichen Todeskrankheit, dem Typhus, nicht mit ungebrochener Widerstandskraft begegnen konnte. Von »seines Lebens Martergang« zeugen Briefstellen und so manches Lied. Ob Schober das zu Tränen rührende Lied »Pilgerweise« für seinen Freund gedichtet hat? Wie ungeziert und doch so herzergreifend singt Schubert diese Pilgerweise und sagt so bedeutsam »... doch freilich ihr, ihr könnt nicht wissen, was den beseligt, der entbehrt...«! Doch hat sich Schubert stets von neuem aufgegrafft, hat weiter gearbeitet, hat bei Freunden sein Leid zu vergessen gesucht.

Allerdings wurde der Freundeskreis zusehends kleiner. Manche hatten geheiratet, manche hatte der Beruf in andere Städte geführt. Schubert wurde immer einsamer. Und immer noch zog er von einer Wohnstatt zur andern. Zuletzt, auf dringendes Anraten des Arztes, wohnte er bei seinem Bruder Ferdinand in der Vorstadt »Neue Wieden«, wo er die frische Luft leichter erreichen konnte als in der Stadt.

Am 26. März 1828, dem ersten Jahrestag von Beethovens Tod und im Todesjahr Schuberts selber, fand auf dringenden Vorschlag Bauern-

felds das erste und einzige *Konzert* statt, das, Schubert-Werke auf dem Programm, zu seinen Gunsten veranstaltet wurde. Er hungerte und brauchte dringend Geld. Das Konzert war ein großer Erfolg, künstlerisch und auch finanziell, nur die Presse schwieg es tot, zum Teil deshalb, weil zur selben Zeit der Geiger Paganini das Wiener Publikum verhexte. Vor diesem Meteorenglanz verblaßte damals Schuberts Sternlicht.

Schubert arbeitete in diesem, seinem *letzten Lebensjahr* wie einer arbeitet, der im Innersten weiß, daß ihm nur noch eine kurze Spanne Zeit gegönnt ist: mit entrücktem Blick, mit beinahe übermenschlicher Intensität, mit kristallklarem Geist, der die ganze Welt und das für die Zukunft der Menschen Wesentlichste helllichtig überblickt, mit seelischer Losgelöstheit von allem irdischen Elend, mit heiliger Inbrunst, Wege zu weisen, um dieses Elend zu bannen, mit der unfehlbaren Sicherheit des Genies und mit nun erst recht aufrauschender Herzenswärme.

Er schuf in diesem letzten Jahr, das nicht einmal ein volles Jahr mehr war, die drei großen Klaviersonaten in c-moll, A-dur und B-dur, in denen er Beethovens Geist mit seiner Seele ehrte, und die wunderbarsten Echo seiner persönlichen Innenwelt sind; er schuf die *Moments musicaux*, die drei Klavierstücke in es-moll, C-dur und Es-dur (Osterspaziergang), die Phantasie f-moll für Klavier zu vier Händen, ein großes Rondo, die »Lebensstürme« und eine Fuge in e-moll für Klavier zu vier Händen; das Streichquintett C-dur, die große C-dur-Symphonie (sie ist, wenn

man die verloren gegangene Gasteiner-Symphonie und die von Schubert vollständig skizzierte, von Felix Weingartner fertiggestellte Symphonie in E-dur dazurechnet, die zehntel); das Offertorium für Tenor, Chor und Orchester (Intende voci orationis), den 92. Psalm, ein Tantum ergo für Chor und Orchester, die Messe in Es-dur und andere Kirchenmusik, die »Hymne« op. 154 für Soli, Chor und Orchester, »Mirjams Siegesgesang« (Grillparzer), »Auf dem Strom« (Rellstab) für Sopran, Horn und Klavier, und siebzehn Lieder (Rellstab, Heine, Seidl).

Ein immer kränker werdender Mann, den Schmerzen und Einsamkeit verzehren und der sich nicht die geringsten Erleichterungen im täglichen Leben leisten kann, ein Mann, der nur auf Entbehrungen und unerfüllte Wünsche zurückblickt und der, so jung noch, dem Tode ins Auge schauen muß, vollbringt in weniger als einem Jahr eine solche Riesenleistung — und ganz im Stillen, nicht von Ruhmesgetöse umschwirrt, nur vom Alleinsein umgeistert, von prophetischer Schau erschüttert, vom Strahlenglanz des Gebens umflossen! Schubert hat alle diese Werke und viele der früheren nie gehört!

Wegen erneuten Geldmangels konnte er im Sommer herzlichen Einladungen von Trawegers in Gmunden und Pachlers in Graz nicht mehr Folge leisten, so sehr er sich nach Ausspannung und freundlicher Umgebung sehnte. Er wurde immer kränker, ohne daß seine Freunde es merkten, denn er trug seine Leiden nicht zur Schau; sein Schaffen hob ihn über schlechte Stunden

hinweg und leuchtete aus seinem Wesen, sodaß seine Umgebung nur dieses Leuchten wahrnahm. Erst als er Ende Oktober im Gasthaus »Zum roten Kreuz« vor einer Fischmahlzeit Ekel empfand und keinen Bissen essen konnte, als er seither kaum mehr etwas zu sich nahm und nur durch Spaziergänge sich Erleichterung zu verschaffen vermochte, wurde es Bruder Ferdinand zur Gewißheit, daß Franz schwer krank war.

Noch in seinen letzten Tagen meldete sich Schubert zu Unterrichtsstunden im strengen Satz bei Simon Sechter an. Dies klingt so nüchtern, und ist doch eine hochbedeutsame Tatsache: ein Meister, der Vollendetes geschaffen, der innerhalb von kurzen 18 Jahren eine Lebensarbeit geleistet hat, wie sie andere in einem langen Leben kaum aufweisen können, will wieder Schüler werden, fühlt sich »der Nachhilfe bedürftig«! Über diesem Willen Schuberts, neu anzufangen, weiter zu lernen, tiefer in die Regeln seiner Kunst einzudringen, liegt nicht nur ein Geheimnis, sondern vor allem eine Größe, die uns zutiefst bewegt und die wir nicht ehrfürchtig genug bewundern können.

Eine Woche später muß Schubert sich ins Bett legen. Er schreibt noch einen letzten Brief an Schober, worin er um neue Lektüre bittet. Die Ärzte sind ratlos. Das Typhusfieber erreicht seinen Höhepunkt, die Freunde eilen an das Krankenlager. Schubert bespricht trotz seiner Todeschwäche mit Lachner den Plan seiner angefangenen neuen Oper »Der Graf von Gleichen«. Einmal fragt er Ferdinand wie aus weiter Ferne: »Du, was geschieht denn mit mir?« Dem Arzt,



der ihm Mut machen will, antwortet er: »Hier, hier ist mein Ende«, und deutet mit der Hand an die Wand. Er phantasiert, spricht von Beethoven und wieder von der Oper. Der Vater schreibt an Ferdinand einen Brief, in welchem er ihm »inniges Vertrauen auf Gott« anempfiehlt. Am selben Tag, nachmittags drei Uhr, geht Schubert hinüber; ein klares Licht durchscheint von innen her sein liebes Antlitz.

Sein kärglicher irdischer Nachlaß von etwas Wäsche, ein paar Anzügen und — »einigen alten Musikalien« wird verzeichnet. Unter den »alten Musikalien« fand die Nachwelt die himmlischen Werke dieses letzten Jahres und vieler früherer Arbeitsjahre!

Auf seinem Grabstein steht die Inschrift Grillparzers: »Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen«.

Als die Freunde und Verehrer Schuberts um sein offenes Grab standen und wie um einen Bruder trauerten, war ihnen wohl bewußt, was sie verloren hatten. Verse von Schober und Bauernfeld, der aus der Tiefe seines getroffenen Herzens sprechende Brief Schwinds bezeugen ihre Erschütterung, aber auch ihre Ahnung von Schuberts Unsterblichkeit. Und doch — waren auch einige Lieder und einige Kammermusikwerke, die vierhändigen Klavierwerke, die Tanzweisen in dem verhältnismäßig engen Kreise allen lieb und vertraut — wer konnte es damals ahnen, wie unermesslich groß der Reichtum war, den Schubert ihnen, vielmehr noch den nachfolgenden Generationen hinterlassen hatte!

Viele seiner Werke (die h-moll-Symphonie, die große C-dur-Symphonie u. a. m.) kamen erst nach und nach, oft rein zufällig, zum Vorschein und zur Kenntnis eines größeren Publikums; der Segensstrom seines Schaffens breitete sich, langsam nur, immer weiter aus. Und nur allmählich rückte der Name des bescheidenen Franz Schubert an die Seite Mozarts und Beethovens und senkte sich als geliebtester Besitz ins Herz so vieler Menschen. Heute wissen wir, sowohl im Hinblick auf die Fülle als auf die geistige Größe seiner Gaben, daß Schuberts Lebenswerk ein vollendetes war, daß mehr zu geben einem Sterblichen kaum gegönnt ist. Und wir haben das, was er uns hinterließ, noch lange nicht voll erkannt, geschweige denn verarbeitet und fruchtbar gemacht. Von den über sechshundert Liedern sind noch viel zu viele gänzlich unbekannt; die Messen werden selten aufgeführt; von der Kammermusik kennen wir längst nicht alles. Es sind noch viele Schätze zu heben, die uns, sind sie uns einmal ganz vertraut, zu immer größerem Dank gegenüber Schubert verpflichten werden.

Der Tod kam zu Schubert, wie zu einigen der ganz Großen, besonders heimtückisch früh. Und doch hatten diese Meister ihre Mission erfüllt; ihr frühes Sterben war kein jäher Abbruch, sondern notwendiges Hinübergehen in eine höhere Erscheinungsform, in welcher ihr Wirken neuen Anfang nehmen konnte.

Daß die Vorstellung des Unvollendeten aber so oft mit Schubert in Verbindung gebracht wird, beruht vor allem auf dem Wissen um so manches wirklich unvollendete und um so manches ver-

schollene, schon zu seinen Lebzeiten verloren-gegangene Werk. Wir erinnern an das Oratorium-Fragment »Lazarus«, welches in dramatischer und orchestraler Beziehung und in der Innigkeit vieler Arien und Chöre ein höchst bedeutsames, ein erschütterndes Werk ist, das auch als Fragment tiefe Eindrücke vermittelt und den Verlust oder die Nicht-Vollendung des dritten Teiles, der Auferstehung, kaum verschmerzen läßt.

Dann beklagen wir den Verlust der Prometheus-Kantate, die einen Studenten zu folgendem Gedicht veranlaßte:

*An Franz Schubert*

(als seine Kantate »Prometheus« aufgeführt wurde)

»In der Töne tiefem Beben,  
Wie die Saiten jubelnd klangen,  
Ist ein unbekanntes Leben  
In der Brust mir aufgegangen.

In dem Sturmeston der Lieder  
Klagt der Menschheit jammernd Ach,  
Kämpfend steigt Prometheus nieder,  
Und das schwere Dunkel brach.

Mich hat's wunderbar erhoben,  
Und der Wehmut neue Lust,  
Wie ein schimmernd Licht von oben,  
Kam in die bewegte Brust.

Und in Tränen und Entzücken  
Fühlte ich mein Herz zerstückten,  
Jauchzend hätte ich mein Leben  
Wie Prometheus hingegeben.«

Wie aufschlußreich wäre gerade dieses Werk von Schubert gewesen!

Es ist auch sehr wahrscheinlich, daß Schubert im Jahre 1825 in Gastein eine Symphonie komponierte, die er der Gesellschaft der Musikfreunde überreicht haben soll. Sie ist bis heute nicht aufgefunden worden.

Neben der h-moll-Symphonie, der vollendeten »Unvollendeten«, besitzen wir verschiedene Klavierwerke, Opernfragmente, Lieder, die Schubert unvollendet liegen gelassen hat, oft absichtlich, oft nur, weil ihn neuer Gedankenstrom vom Begonnenen fortriß.

Das Unvollendete — noch ist es der Tränengrund unseres Erdendaseins; es ist der Taupfen auf der Rose, in welchem sich aber das junge Licht der kommenden Vollendung spiegelt. Das Geheimnis des Unvollendeten hält im Menschen die Sehnsucht nach Vollendung wach; es heiligt

## DAS VERMÄCHTNIS

Schuberts, das er uns hinterließ und das ein unermessliches ist. In Schubert beginnt sich das Unvollendete an die Vollendung hinzugeben. Durch ihn hat Vollendung den entscheidenden Schritt in ihre irdische Verwirklichung getan.

Es ist vor allem eine ganz gewaltige, in solcher Großartigkeit bei gleichzeitiger Zartheit und in gleicher Gültigkeit von einem Künstler noch nicht getane Lebensleistung, die Schubert, aus der Vollmacht heraus, der Menschheit hinterlassen hat: *die Auseinandersetzung mit dem Tod* und das aus ihr geborene sieghafte Geschenk des Lebens: *die große C-dur-Symphonie!*

Grundsätzlich bejahte Schubert das Leben. Alles, was auch nur todesähnlich ist, jede Erstarung, jede Verleugnung des Göttlichen, jedes Abgleiten ins Nichts, alles, was sinnlos einer scheinbar unerbittlichen Vernichtung anheimfällt, weckte sofort die gesunden, lebenerhaltenden Kräfte in ihm. Unerschrocken kämpft er mit dem Tod, wenn er ihn junges Leben angreifen sieht. Seine allerersten Lieder zeigen dies deutlich (»Hagars Klage«, »Der Schatten« von Matthiesson). Im Lied »Verklärung« singt er in energischem Rezitativ: »O Grab, wo ist dein Sieg? Wo ist dein Pfeil, o Tod?« Gerade als vierzehn- bis sechzehnjähriger Jüngling hatte er dem Tod gegenüber keine sentimentale, todessehnsüchtige Einstellung. Als Achtzehnjähriger bekennt er im Lied »Auf dem Kirchhof« (Schlechta), nachdem er seine eigene sterbliche Hülle im Geiste ins Grab sinken sieht und das, was in ihm lebt und »entzückend« ihn »erhebet«, gefragt hat, ob es auch »nur eitel Staub« sei: »Nein! was ich im Innern fühle, . . . ist der Gottheit reine Hülle, ist der Hauch, der in mir lebt!«

Immer von neuem spricht er zum Tod das »Nein«. Als Befreier (»hol Gefang'ne aus der Welt!« im Lied »An den Tod« von Schubart) ist er ihm willkommen, aber im selben Lied will er ihn von allem, was noch nicht geblüht hat, fernhalten.

Ganz gibt er sich dem Tode hin, wenn er in ihm den Mahner empfindet, wenn er erkennt, daß Wissen um den Tod dem menschlichen Leben die Tiefe, den Ernst und jeglichem Erleben Ganzheit und Fülle verleiht. Hier ist Schubert

uns ein wunderbarer Knder, Wegbereiter und Helfer. Und vollends dem, der sich vor dem »Knochenmann« fürchtet, steht er zur Seite und zeigt ihm den Tod als »nicht wild«.

In diesem Zusammenhang vor allem bekommt sein Todesrhythmus Bedeutung. In ihm liegt ein Mysterium, und daß Schubert sich diesem Rhythmus in seinen ernstesten Auseinandersetzungen mit dem Tod anvertraut, gibt dem Mysterium lebendige Kraft.

Der Todesrhythmus basiert auf einer langen und zwei kurzen Noten, welche letztern je die Hälfte des Wertes der ersten Note haben. Zusammen ergeben sie einen Rhythmus in zwei Schlägen (schwer-leicht). Auch in der ersten, längeren Note sind zwei Werte einbeschlossen, so daß einerseits der Wanderrhythmus mitschwingt; dadurch, daß der Todesrhythmus aber doch tatsächlich aus drei Noten besteht, liegt andererseits auch die *Dreiheit* in ihm verborgen. Diese tritt in Erscheinung, wenn man sich die drei Schritte als den durch das zögernde Moment der ersten Note etwas veränderten Dreischritt des langsamen Walzers denkt und diese drei Schritte langsam, anstatt vorwärts, im Kreise geht: das Mysterium des Totentanzes offenbart sich! Einen Schritt gehen wir dem Tod entgegen; in zwei Schritten wenden wir uns wieder von ihm ab. Der Tod aber kann uns nur dann sanft nahe kommen, wenn er selber tanzt, wenn er uns im kreisenden Rhythmus umfängt. Und wer sich tanzend in seine Arme gibt, stirbt leicht, denn er stirbt im schwerelosen Zrtlichkeitsrhythmus, welcher Bewegung in der Ruhe und Ruhe in der Bewegung

ist und Körper, Seele und Geist zu einer Einheit formt. So macht Schubert uns das Sterben leicht.

Aber er weiß genau, daß der Tanz wie der Seligkeit ebenso dem Abgrund entgegenführen kann. Er kennt das Sich-Berühren der Todes- und der Lebensmysterien. Er weiht sich diesem Wissen mit wunderbar feinem Gewissen. Er ist sich bewußt, daß die Zärtlichkeit Gott gehört und nicht dem Tod. In seinem Todesrhythmus, wo immer er auftritt, liegt in der Süße auch der göttliche Ernst, der erst die Süße schafft.

Schubert weiß auch, daß im *Kreisen* das Endliche, das Vergängliche liegt — der *Schmerz*, und daß man den Schmerz erlebt haben muß, um von der Zärtlichkeit begnadet zu werden. Er weiß, daß in der *Geraden* das Unendliche liegt — das *Glück*, welches Ewigkeit sucht, und daß, wem Erdenglück versagt blieb, doch von diesem Glücke singen und ihm in Zärtlichkeit zugetan sein kann.

In der *Spirale* aber drückte Schubert die *Sehnsucht* aus, die glücklich-schmerzlich vom Menschen zu Gott emporkreist. Wie auch sein Sechsaachtel oder Zwölfachteltakt, so ist sein Todesrhythmus diese Spirale. Schubert führt durch sie die Sehnsucht zum Himmel hinauf und die Seligkeit von dort zur Erde herab.

So starr und unerbittlich der Tod ist, so lebendig und von immer neuer Schau ist Schubert, wenn er es mit dem Tod zu tun hat. Viel tiefer als es je ein Sterblicher vermochte, tauchte er in die unheimlichen Gründe seines Machtbereiches ein. Er starb im Geiste alle Tode, die auf die

Menschen lauern. Das Wunderbare, Große, Fruchtbare an Schubert aber ist es, daß er dem Tod als ein gesunder, das Leben liebender Mensch begegnete.

In unwiderstehlich sieghafter Weise stellt er sich dem Tod entgegen in den Schiller-Liedern »Gruppe aus dem Tartarus«, worin er die Ewigkeit in strahlendem C-dur beschwört, und im »Elysium«, wo »ihre Krone findet hier die Liebe«; bei den Schlußworten »feiert sie ein ewig Hochzeitsfest« singt Schubert das »ewig« mehr als zehn Takte — wahrhaft ein ewiger, ein siegender Lebensatem! So kann nur derjenige jubeln, der das gefährliche Grauen und die noch gefährlichere Süße des Todes kennt, der dem Tod ins Auge blickt und ihn durch seine Liebeskraft überwindet.

Denn nicht an der Verklärung des Todes war es Schubert gelegen, vielmehr war es seine Berufung, neben der Befreiung des Materials und der Befreiung der Seele, das Leben an sich aus seiner Verkettung mit dem Tod zu lösen. Wir müssen nicht auf ewig zu Staub werden, wohl wird der Tod aber einst selbst verwesen. Zur Besiegung und Überwindung des Todes, des letzten Feindes des Lebens und der Menschen, hat Schubert entscheidend beigetragen. Seine Vertrautheit mit dem Tod darf uns darüber nicht täuschen, soll uns im Gegenteil darin bestärken. Nur wer im Tod die finstere Gegenmacht des Lebens bekämpft hat, vermag es, ihn so vollmächtig aufzuheben.

Ja, Schubert hebt den Tod auf und tut es mit der Zartheit und mit der klaren Kraft eines Lie-



benden. In seiner Musik erleben wir es. Beinahe immer erscheint das Wort »Tod«, erscheinen die Takte nach dem Wort »Tod« (oder auch nach den Worten »Grab« oder »Gruft«) in *Dur*. Wer erfassen kann und es erfahren hat, wie leicht es ist, ins Düstere des Todesreiches zu versinken, wie verführerisch es ist, auch in der Musik die Schauer des Todes oder auch nur das Anschauen des Todes in tragischem Moll, in grellen oder in lastenden Dissonanzen zu empfinden und zu schildern, wird ermessen, was es bedeutet, daß Schubert, der sich so nahe zum Tode hindrängt und doch nicht mit ihm spielt, gerade in dunkelster Stimmung durch die Wendung nach *Dur* die Aufhebung des Todes vollzieht.

Denken wir an das Lied »Der Tod und das Mädchen«, mit welchem Schubert musikalisch, seelisch und geistig diese Aufhebung am gültigsten und für eine unausdenkbare Zukunft vollbracht hat! Nach dem Beginn in Moll, das noch andauert, wenn der Tod schon spricht, erscheint auf dem Wort »Freund« ein vielsagender Akkord, mit welchem des Todes Zweifel, ob er wirklich Freund sei und sein Schmerz darüber, daß er eine holde Blüte knicken muß, wie ein Schatten auf die behutsame Feierlichkeit seines Nahens fallen. Mit dem vom *b* her aufgehellten *h* im Baß auf dem Wort »nicht« wendet sich das Schattenhafte ins wesenhafte Licht; der Tod wird sich bewußt, daß er sich dem Mädchen wenigstens milde und gütig nahen darf. Aber erst beim Wort »schlafen« breitet sich die eigentliche *Dur*-Helle aus und verleiht dem Tod das menschliche Antlitz eines Freundes. Bei diesem Wort steigt

die Singstimme vom *a* zum *d* hinab, während im Klavier das *a* im Baß zum selben *d* hinaufsteigt (»versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steigel«, Faust II. Teil).

Dieses Lied ist nichts weniger als eine Erklärung der Düsternis, welche damit doch nicht überwunden wäre, sondern es wandelt den Tod wirklich in Liebe um. In solch geistiger Haltung und seelischer Sicherheit vertont ist es eine Ewigkeitsgabe, die nur ein Begnadeter der Menschheit darbringen kann. Nicht mehr der Tod spricht, sondern Schubert, der ihm, in der Würde seiner Sendung, die Fesseln seines dämonischen Daseins löst.

In diesem Lied vollzieht sich aber noch mehr und Un-erhörtes: in ihm erhält das Schweigen, das um jede Todesnähe heilig rauscht, eine klingende Seele. Die Töne dieses Liedes sind selber nichts anderes als heiliges Schweigen. Was sich geheimnisvoll im Innern eines abscheidenden Menschen begibt, was Zurückbleibende in solchen Augenblicken ertragen müssen, die Schauer und die Lichter, welche den Wandlungsvorgang begleiten, das unhörbare Weinen der Lebenden und das unsichtbare Lächeln des Sterbenden — alle diese unbeschreibbaren Vorgänge vertraut uns Schubert in diesem Liede an. Wer sie annimmt, wird einer Gnade teilhaftig. Deshalb geht dieses Lied über Gesang und über ästhetischen Genuß hinaus; es ist ein Gebet — vielleicht wurde Gott nie ein schöneres, reineres dargebracht. —

Ein anderes Mysterium des Todes — und des Lebens — berührt und durchdringt Schubert im

Lied »Thekla, eine Geisterstimme«. Daß er dieses unbeschreiblich schöne, die Schranken vom Jenseits zum Diesseits aufhebende Gedicht von Schiller zur Vertonung gewählt hat (er beschäftigte sich schon als Sechzehnjähriger damit!), zeigt uns, bis wohin Schubert vordrang und wie tief er sich Schillers geistiger Schau verbunden fühlte. Das Lied könnte nicht schlichter sein und birgt doch in der so einfach scheinenden Wendung vom Moll zum Dur jeweils bei der dritten Zeile der ersten, dritten und fünften Strophe wiederum den einen kleinen Schritt, der so groß und Welten umschaffend ist, daß nur derjenige ihn tun kann und tun wird, dessen Glaube an des Geistes Schöpferkraft und die Neuwerdung der Welt echt und bis zuletzt unversehrt ist. Die Worte in Schillers Gedicht, wo er von den Nachtigallen spricht und von ihnen sagt: »nur so lang sie liebten, waren sie«, bekommen in diesem Zusammenhang höchsten Sinn.

Vor allem aber stößt Schubert in der Vertonung dieses Liedes zu den uns noch so rätselhaften Beziehungen zwischen Lebenden und Toten vor. Er hat immer an ein Wiedersehen mit den vorangegangenen Lieben geglaubt. Aber er nahm nicht einfach leidend das Abschiednehmen-müssen auf sich. Er ging den Rätseln tätigen Geistes, soweit, als es uns erlaubt und geboten ist, entgegen, wiederum wegbereitend und geheimnisdunkle Pfade erhellend. Er tritt aber nicht eigenmächtig über die Schwelle, sondern läßt sich von seines Vaters Hand führen. So bleibt sein Suchen frei von intellektueller Neu-

gierde und krampfhafter Entdeckungslust, und sein Finden wird ein begnadetes. Das Lied »Thekla« vermittelt uns den Durchblick in die neue Existenz. Nur ein hauchdünner Schleier ist hier der Tod, der das neue Leben durchschimmern läßt. Wenn in Schillers Gedicht noch die Vorstellung von Geistern und Geisterstimmen uns erschauern macht, so gießt Schubert das gütige Licht vertrauter Nähe zwischen Lebenden und Vorangegangenen über alles Schemenhafte aus und bläst den Odem des Lebens in den Augenblick der Berührung zwischen dem Hier und dem Dort. So schließt er lächelnd die uns unüberwindlich scheinende Kluft der Trennung, und alles wird klar, gut und selbstverständlich; geheiligte Zwiesprache zwischen Getrennten wird möglich.

Noch einmal wenden wir uns Michelangelos »Die Erschaffung Adams« zu, noch einmal dem kleinen Zwischenraum, der noch zwischen des Menschen Finger und Gottes Finger besteht. In diesem Zwischenraum war der Tod. In diesem Zwischenraum, wo Ewigkeit und Tod miteinander ringen, wo die Ewigkeit erklingen möchte in der völligen Berührung von Gott und Mensch, wo aber der Tod die schmale Trennungsspanne bewacht — in diesem Zwischenraum vollzog sich Schuberts Tat. Dorthin konzentrierte er seine Seelenkräfte, dort setzte er die Musik zu seiner Mitstreiterin ein, dort ließ er seine Liebe wirken und dort siegte er, weil er über das Zeitgebundene des Todes hinaus zu Gott und seiner Ewigkeit schaute.

Leonhard Ragaz prägte das Wort: »Gott ist die tiefste Sammlung der Seele. Von daher kommt ihr mehr als diamantene Kraft. Unter dem Druck der Ewigkeit wird sie weltüberlegen stark«. Weltüberlegen stark ist gleichbedeutend mit todüberlegen stark. Und todüberlegen sein heißt nicht, dem Tode Freund sein und ihn doch sein lebensfeindliches Werk tun lassen, sondern ihm Gegnerschaft ansagen und ihn dadurch zum Freunde zu machen. Denn der Tod ist sich selber Feind, der Tod haßt sich selbst. Weder Furcht, noch weichliche Verklärung, nur starkes Neinsagen aus der Liebe heraus vermag ihn zu erlösen. Schubert hat es vermocht, sich und uns den Tod zum Freunde umzuwandeln. In diesem Augenblick heißt er und ist er nicht mehr Tod.

In der »Winterreise« erreicht Schubert, der unaussprechlich Leidende, den Tiefpunkt seines Lebens. Gerade hier wird uns erschütternd bewußt, wie sehr die verführerische Erlösungsvorpiegelung des Todes feinfühligsten Seelen, die allzuviel aus dem Becher der Bitterkeiten trinken mußten, zur Gefahr des Abgleitens ins Nichts werden kann. Aber nicht der Tod erlöst uns — nur Gott vermag es, und Erlösung kann und wird uns noch im irdischen Leben werden.

Furchtbar wird die Gefahr der Flucht in den Tod vollends, wenn Schuldgefühl ein rein empfindendes Herz zu zerreißen droht. Die Beziehung des »Doppelgänger« zum »Agnus Dei« der Es-dur-Messe, das Lied »Der Leiermann« — sie sind da; doch gebietet die Ehrfurcht, daß wir uns nicht näher an geheimste Seelenwunden ei-

nes Menschen drängen, als er selbst sie preisgibt; wohl aber dürfen und sollen wir sie liebend in unser eigenes Herz nehmen und an ihnen gemeinsame Menschennot erfahren.

Doch die »Winterreise« war nicht Schuberts letztes Wort und nicht sein für die Welt entscheidendes.

Das Entscheidende, über alles, was Schubert geschaffen hat, Hinausragende, das Sinnbild von Größe und Treue, das unvergängliche und wegweisende Wunder menschlicher Geisteskraft ist die *große Symphonie in C-dur*.

»Wer kann nach Beethoven noch etwas machen?«, hat Schubert einmal gefragt. Die Bewunderung, die er Beethoven entgegenbrachte, klingt aus so manchem seiner Werke, denn er flüchtete sich nicht in Originalitätshascherei, er wich Beethoven in keiner Weise aus; er ging ihm entgegen, er lebte sich in seine Welt ein und scheute sich nicht, sie in seine eigene Welt hineingreifen zu lassen. Anklänge an Beethoven sind Zeichen der Verehrung und Liebe für den großen Meister, dessen Nachfolger er war und dessen Sendung er krönen durfte. Rührend schön sind die ersten drei Takte (die auch am Schluß wiederkehren) des Liedes »Abschied« von Mayrhofer, welche an die Vertonung der Worte der Gefangenen aus »Fidelio«: »schnell schwindest du uns wieder« anklingen. Beethovens Werk war Schuberts eigentlicher Lehrmeister. Sein Eigenes kam ganz von selbst, er brauchte nur Schubert zu sein.

Beethovens *Neunte Symphonie* mit ihrem gewaltigen Bau und ihrer weltumspannenden Vi-

sion schien Höhepunkt und Abschluß in der Entwicklung der Symphonie zu sein. In dieser Form weiter zu sprechen konnte keine Steigerung mehr bringen, konnte nur zu Abstieg oder Verstiegtheit führen. Denn nicht nur Formen verbrauchen sich, um für neue Inhalte neu sich zu bilden, es folgen sich auch Ausnahmemenschen nicht so rasch hintereinander.

Doch Schubert war da und gab mit seiner C-dur-Symphonie dem grandiosen und einsamen Vermächtnis Beethovens ein ebenbürtiges Geschwister. So reichten sich die beiden Großen im Geiste die Hände; das Symbol dafür ist die Freude-Melodie, welche in Schuberts Finale-Durchführung visionär vorüberzieht.

Diese beiden Werke habe ich immer in geistigem Zusammenhang gesehen, worauf auch die folgenden Ausführungen gründen.

Die Neunte Symphonie, von einem Feuergeist dem Himmel entgegen gebaut und der ganzen Menschheit zugedacht, sprengt die irdischen Ausdrucksmittel und reißt die Seele unwiderstehlich in die Ekstase einer Riesenidee, die ein Beethoven erfassen konnte, der aber eine im Kleinen festgebissene Menschheit nicht gewachsen war. Deshalb wird diese Idee immer von neuem verraten, und gerade dann, wenn ein für kurze Augenblicke entflammtes Publikum sie als festliches und vortäuschendes Gewand oberflächlich und unverbindlich um sich drapiert.

Die Neunte Symphonie ist ein Wort, ein gewaltiges aufrüttelndes Wort — aber sie ist noch kein Klang. Den Klang brachte Schuberts Symphonie, die das Gleiche will wie Beethoven, es

aber gelöster und volksnäher ausspricht, die Beethovens Riesenidee *singt*. Das Feuer, das Beethoven verzehrt, sein Hinauflangen zu den Sternen, sein Stürmen durch den Kosmos, sein Ringen um das Gute im Menschen, — alles wiederhallte in Schuberts Seele, und allem gab er ewigen Klang, der die Räume, die Beethoven durchmessen hatte, tönend aufleuchten und strahlend tönen machte und der so die Spur zeigte und zum unmittelbaren Erleben brachte, welche große Geister auf dem Wege zu Gott hinterlassen haben.

Das Wort wendet sich an den Geist. Wo aber ist der Geist, der es fassen und verwirklichen würde? Der Klang wendet sich ans Herz. Sind Herzen da, die diesen Klang ganz in sich aufnehmen und das, was er kündet, spüren, ehren und in den Alltag tragen? Es wären viele empfängliche Herzen da, — es müßten nur vermehrte Möglichkeiten geschaffen werden, daß sie und Schuberts Symphonie einander begegnen.

Daß man über das Wort Beethovens und den Klang Schuberts, daß man über die beiden Geschwistersymphonien schreibt und spricht und sie genießt, genügt nicht. Wichtig ist, was man in ihrem Sinne tut. Diese Wunderwerke wurden nicht geschaffen, damit man sie nur spielt und erlebt, sondern daß man sie verwirklicht und ihnen die Atmosphäre bereitet, in der sie würdig atmen, sprechen und klingen können. Dies geschah selten, und heute geschieht es gar nicht mehr.

Die große C-dur-Symphonie ist die Krönung von Schuberts Schaffen und von Schuberts Le-



ben. In ihr bekennt er sich uneingeschränkt zu einem Glück, das auf dieser Erde schon Wirklichkeit werden kann. Die Schönheit der Welt, die Erhabenheit des Firmamentes, die Liebesfülle des Herzens, die Unendlichkeit Gottes feiern in ihr das Fest des Lebens. Sie ist nicht grandioses Denkmal des menschlichen Kampfes um den Sinn des Daseins mehr, sie ist der freigeordnete gerade Weg, der zu diesem letzten Sinn hinführt, sie ist der Sonnenhymnus, der jeden Tod zunichte macht.

Versuchen wir, auf diesem Weg zu gehen. Mit dem ersten einsamen Hornruf des achttaktigen Themas ist schon das Leuchtzeichen der Größe gegeben. In lauterem Ernst gibt es der Einleitung, die an sich eine einzige glückhafte Spannung bedeutet, das Gepräge der Würde. Von hoher Bedeutung ist es, daß dieses Hornthema, trotzdem es in C-dur steht, doch auch Moll-Färbung hat, vielmehr, daß es sich außerhalb der beiden Tongeschlechter hält. Es ist eine jener »himmlischen Gestalten, sie fragen nicht nach Mann und Weib, und keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib«. Erst im achten Takt fließt Schubert-Dur-Seligkeit mit dem wunderbaren, mütterlich segnenden Terzengesang der Streicher in den feierlichen Ruf des Themas ein und überreicht dieses den Holzbläsern. In gemessenen Gang, zugleich überquellend von Süße, schreitet das Thema auf seinen Gipfelpunkt im Fortissimo zu, wo es, vom ganzen Orchester einstimmig übernommen, zu einer gewaltigen Frage wird, die sich in eine Ferne nach oben richtet. Von dort kommt dieser Frage (in-

nerhalb des Themas selbst) leise, aber bejahende Antwort. Nun sind alle Kräfte des Himmels und der Erde frei geworden zur Frage und Gegenfrage, zum Lauschen auf Antwort, zum sieghaften Hindrängen auf das Allegro hin, welches mit hinreißendem Schwung und doch in ritterlich gebändigter Haltung den Gesang wogenden Menschheit-Geschehens vor uns aufrauschen läßt.

Das zweite Thema ist zart und rätselhaft wie eine Kinderseele. Und gleich einer solchen, wenn frei sich zu entfalten ihr vergönnt ist, singt und tanzt es in kühner Freude dem Sternenhimmel entgegen, bis ihm aus dessen Tiefen der Posaunenton der Ewigkeit antwortet. Dieser Posaunenruf kommt als eine aufgehende Geistes-Sonne durch achtundzwanzig Takte hindurch näher und näher, zuletzt in jenes mit heiliger Ungeduld vorwärtsdrängende Motiv übergehend, welches Schubert in Schillers »Gruppe aus dem Tartarus« im Baß den Worten »Fragen sich einander ängstlich leise, ob noch nicht Vollendung sei« mitgibt, bis es dort im C-dur-Strahlenklang auf dem Wort »Ewigkeit« gipfelt. Hier in der Symphonie, wenn Kinderseele und Ewigkeit sich erreicht haben, jubelt sich das Fortissimo nach dem Riesensbogen der achtundzwanzig Takte in dreimaliger Steigerung in Höhen hinauf, die der Tiefe entsprechen, aus welcher jeder Ewigkeitsruf und jede Kinderseele aufsteigen.

Und alles klingt so natürlich, so ungesucht, so befreit, wie das spontane Aufjauchzen eines jungen Menschenkindes, welches sich in einer glücklichen Stunde vor Freude nicht zu fassen weiß. Was in der Neunten Symphonie Beethovens die

menschliche Stimme, wenn sie »Freude« singt, kaum zu bewältigen vermag, befreit sich hier, durch Schuberts Orchesterklang, zu einem so tiefen Ein- und Ausatmen der ganzen Seele und des ganzen Menschen, daß alle noch so versteckte und verhärtete Leid-Erfahrung ausgestoßen wird, und ungetrübte Freude auch in die letzten Verborgenheiten des Herzens einströmen kann.

Mit welch kindlicher Einfachheit und Unbefangenheit, mit welch elementarer Größe, mit welch aufbrechender Gewalt und zusammenfassender Kraft ringt sich Schubert mit uns durch die Wunder der Durchführung bis wir am tiefen Geheimnisbrunnen vor dem Wiederbeginn des Hauptthemas angelangt sind, wo die Celli aus sich aufhellenden Dunstschleiern das zum Durchführende *e* wie eine Perle unerwartet durchschimmern lassen. Die Coda erreicht, nach so vielen Höhepunkten, den allerletzten Gipfel, indem sie mit unwiderstehlichem Herzensverlangen hinanstürmt bis zur Sternenkrone, die sich aus dem Anfangsthema gebildet hat und die nun, wirklich als Krone des Lebens, für immer, und nicht unerreichbar, über unserer Erde funkelt.

Der »ewig unbegreiflichen Sehnsucht« hat Schubert im zweiten Satz noch einmal Gestalt und Klang gegeben. Seine einsame Seelenklage ist aber hier die Klage der ganzen Menschheit, die in ihrer Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies wie hinter einem Tränenschleier trauernd vorüberzieht.

Die staccato-Achtel, der punktierte Rhythmus, die energischen Achtel-Akkorde lassen weder Grübeln noch lastende Ergebenheit in Unvermeidliches, noch Verzweiflung zu. Wenn auch die ruhevollse Sehnsuchtsmelodie unendlich traurig über dem Schreiten des vorüberziehenden Zuges schwebt, ist das Schreiten selbst schon zu jener Gelöstheit und Beschwingtheit aufgelockert, wie es nur dem Schreiten aufbruchbereiter Seelen eignet. Das Cello trägt von Zeit zu Zeit einen Hauch aus den himmlischen Gärten heran; Schubert begleitet den Zug mit dem Gesang seines Glaubens; die vier bedeutsamen, gleichlautenden Noten, die dann das Urelement des Finale bilden, erscheinen hier schon und machen die Seelen für die Verheißung wach.

Unversehens geleitet uns Schubert an eine Stelle (F-dur), wo wir ins Vorland des Paradieses hineinschauen dürfen, führt uns aber wieder in die heilsame Erdenbewußtheit heim. Ein überirdischer Hornruf bleibt als Nachgruß des Geschauten und leitet uns vom Erträumen des Zieles zurück ins Gehen zum Ziele hin. Doch himmlische Trompeten- und Hornklänge sind nun unsere Begleiter und beleben unser Schreiten, stärken unsern Glauben an die Erreichung des Zieles.

Unvermerkt hat sich aber dem Zug auch ein düsterer Begleiter zugesellt: der Tod. Er kämpft um sein Dasein, und es kommt zum Kulminationspunkt dieses Satzes, da er die Knochenfaust erhebt, um, die Ewigkeit zu übertönen, mit eisernem Klöppel zu *seinem* Stundenschlag schrecklich auszuholen.

Wer ist ihm in den Arm gefallen? Im jetzt folgenden Pausentakt, dem entscheidenden Takt der ganzen Symphonie, der die Frage auf Leben und Tod bringt, — in diesem Takt (wieder der Zwischenraum!), während welchem wir, und der Kosmos mit uns, den Atem anhalten, muß der Tod dem Leben weichen. Außerhalb jeder Kunst, in unsichtbaren und unhörbaren Räumen, in einer irdisch kurzen Zeitspanne vereinigt Schubert die Kräfte aller großen Liebenden, die je auf unserer Erde weilten, und setzt sie ein gegen das Verderben, gegen das Nichts. Und er erringt das Leben, unwiderruflich und für immer.

Die nächsten zwei Takte, welche das schreckliche Auftrumpfen des Todes noch nachhallen lassen, bestätigen uns, daß dieser Kampf auf Leben und Tod Wirklichkeit war. Ebenso wirklich ist aber auch die göttliche Gnade, welche jetzt mit der Cellomelodie die gequälte und aufgeschreckte Menschheit umfängt und in den still lächelnden Frieden des A-dur weist, das bis zum Wiedereintritt des Hauptthemas den Vorglanz seliger Gefilde schenkt. Der unruhige punktierte Rhythmus ist völlig verschwunden, nur die Clarinette bringt ihn noch einmal als ein langes Aufseufzen nach vielen Tränenstunden. Schuberts Todesrhythmus taucht am Schluß des Satzes als ein verdämmerndes Echo auf, bis letztes Weh endgültig verklungen und der Menschheit letzter Sehnsuchtsschritt zum ersten Schritt in die ewige Freude geworden ist.

Das volle Leben fordert nun sein Recht, und so bricht das Scherzo als unversieglige Quelle,

jung, unbekümmert und unvergänglich heiter in die eben verhauchte Wehmut. Sein Freudenrausch ist so unwiderstehlich, weil das Leben erkämpft worden ist. Im Trio hält Schubert zum letztenmal Zwiesprache mit seinem Wien. Tauschen wir uns nicht ob der Schönheit dieses Gesanges — er ist ebenso ernst als schön, ebenso schmerzlich beschwörend als seligkeitsbeflügelt.

Die tragenden Schwingen des letzten Satzes sind der punktierte, vorwärts- und aufwärtsdrängende Rhythmus und die bewegte Triole, die durch ihr lebenskräftiges Rauschen und Stürmen göttliche Morgenluft durch den Satz wehen läßt. Sein Urelement aber ist der viermal auf dem gleichen Ton sich wiederholende Ruf, mit dem Schubert, als Gottes Beauftragter, stark und eindringlich, im zweiten Thema scheuer, aber in seiner zauberseligen Lieblichkeit nicht weniger bewegend und dann wieder mit eherner, hinreißender Leidenschaft an die verschlossenen Menschenherzen pocht.

Dieses Finale beginnt mit Freude-Blitzen, die uns ins Herz zünden. Es ist vom ersten aufzukenden bis zum letzten gehaltenen *c* eine einzige ununterbrochene Flammenlinie der Hingabe an das Göttliche. Hat wirklich Schubert, der stille, zarte, scheue Schubert diesen Satz geschrieben, der ein alle menschlichen Begriffe übersteigendes Durchstoßen der granitenen Mauer ist, welche Raum, Zeit und Unglaube zwischen dem Jenseits und dem Diesseits aufgerichtet haben? Kann ein einfacher sterblicher Mensch einen solchen Atem, eine solche Strahlenglut, eine solche

Glaubensgewalt haben? Kann ein schwacher, enttäuschter, kranker, einsamer Mensch eine solch gelöste, von allen Erdenschlacken befreite, jedes Hindernis überwindende Liebe aufbringen?

Schubert sagt: »Ja!« *Und das ist sein Vermächtnis.* Durch seine C-dur-Symphonie ist uns die Gewißheit gegeben: Wir alle können es, jeder mit den Gaben, die ihm verliehen sind, wenn wir, wie Schubert, die Flamme des Herzens, die in der Jugend unverbraucht zum Himmel steigt, hüten und nie ausgehen lassen; wenn wir, wie er, im eignen Leid das Leid der Menschheit mitempfinden und Tränen weinen, weil die Not alle Menschen heimsucht; wenn wir, wie er, die Sehnsucht nach einer bessern Welt als eine Fackel vor uns her tragen, die einmal auch den letzten Elendswinkel erhellen und die letzte Seele zum Aufbruch wecken wird, und wenn wir, wie Schubert, die Kraft der Treue als Wurzelgrund unseres Lebens und die Freiheit zur täglichen Neuwerdung als seine Krone betrachten.

In der C-dur-Symphonie wurde alles gesagt, was die Musik, und alles, was die Menschenseele sagen kann. Sie ist die vollkommene Bejahung des Lebens, das Triumphlied der Liebe nach ihrem Sieg über den Tod, der großartige Einbruch von Gottesnähe auf die Erde, die Brücke zwischen der Welt und dem Firmament. Mit ihr bricht der Himmel auf, aus welchem die ewige Ur-Sonne unsere Erde überflutet und mit Erfüllung segnet. In all ihrer Größe ist diese C-dur-Symphonie so einfach, so natürlich und so verständlich, wie ein Wort aus der Bergpredigt;

sie ist musikgewordene Wahrheit der Paulus-Worte: »... und hättet der Liebe nicht ...«.

Wenn all die kündenden, beschwörenden, weisen und vorwärts weisenden Worte, die je von Propheten, von hohen Geistern, von uneigennützigem Helfern zu uns Menschen gesprochen worden sind, an unsere Verstocktheit und Trägheit nicht herankommen konnten, diese Sonnsymphonie — eine wahrhaftige Welt-Hymne der Liebe — muß und kann durch alles hindurchdringen und wird alle Menschen einmal erreichen, denn

## SCHUBERT UND WIR

haben, vereint, gerade heute eine wichtige, dringliche, heilige Aufgabe zu erfüllen. Wir wollen Schubert heute besonders inbrünstig suchen. Und da jedes echte Erlebnis Zeit und Raum aufhebt, so besitzt auch das echte Schubert-Erlebnis die Kraft, uns den Menschen und Künstler Schubert so nahe zu bringen, daß er mit uns lebt, und wir uns wieder ganz neu, ganz von der Gegenwart aus mit ihm auseinandersetzen können. Das Zeitgebundene, bei Schubert das Wienertum, welches um so vergänglicher ist, je fester wir uns daran klammern und je intensiver wir jene, durch rückblickende Phantasie verklärte Welt festhalten und vor unsere Sinne zaubern wollen, — dieses Zeitgebundene trübt den Blick für das Bleibende, das die Großen, die in *jeder* Zeit hineingehören, uns hinterließen.

Vorerst wollen wir uns grundsätzlich darüber klar werden, was wir heute von der Musik er-



warten und was wir ihr unsererseits zu geben bereit sind. Soll Musik weiterhin, wie sie es in den vergangenen Jahrzehnten mehr und mehr geworden ist, bloßes Genußmittel, schöngeistiger Leckerbissen, Zerstreuung, ablenkendes Geräusch, Vergessenstrank bleiben? Ist uns das Schaffen, das Ringen, der opfervolle Lebensersatz, sind uns die Gaben der großen Meister gerade gut genug, unsern Alltagsstaub daran abzustreifen? Geben wir vor, die Musik sei ein Heiligtum, ein Tempel, um dann darin wie in einer Börse ein- und auszugehen, von Übersättigung hungrig, unfestlich, unvorbereitet, aber von der Last des Weltelendes erdrückt oder von Gleichgültigkeit verhärtet? Haben sich die Zeiten, durch der Menschen Schuld, nicht grundlegend geändert, hat sich nicht Ungeheures ereignet, sind wir nicht bald unwiderruflich am Rande des Abgrunds angelangt? Haben wir noch ein Recht, haben wir noch die Ruhe, haben wir noch den Mut, reine Werke großer Meister wirklich zu genießen? Können wir sie angesichts der dringenden Aufgaben, die wir für eine neue Welt zu leisten haben, überhaupt noch genießen?

Und wie ist unser Verhältnis zum Tod heute? Hat sein Grauen, das in den vergangenen Jahren in dämonischem Ausmaß Mitmenschen würgte, uns aufgerüttelt? Oder nehmen wir, abgestumpft und nur noch sensationsbegierig, nichts mehr, also auch den Tod nicht mehr ernst? Verstehen wir heute, was uns Schubert damit gab und sagen wollte, daß er uns den Tod nicht mehr fürchten, uns aber gleichzeitig die vor seinem Ernst gebotene ehrfürchtige Distanz halten lehrte?

Spielen und genießen wir ein Werk wie das dritte von Schuberts Impromptus op. 90 als gefälliges Salonstück oder erkennen wir vielleicht darin ein tiefaufwühlendes Requiem über Massengräbern, das sein alle Leiden in sich aufnehmendes großes Herz schon damals für seine Brüder singen mußte? Gehen wir nach dem Erleben eines solchen Stückes unverändert zur Tagesordnung über oder macht es uns aufhorchen, bringt es uns einen Schritt weiter, schafft es uns zum denkenden, fühlenden und für die Menschheit wirkenden Wesen um?

Sollte nicht die Musik, unser Heiligstes, das wir aber nicht heilig hielten, vor noch größerer Entheiligung bewahrt werden? Muß nicht das Höhere, das wir in ihr und durch sie erleben, endlich für die Erde und für alle Menschen erobert werden? Sollten wir nicht dem Heiligen ein völlig anderes Echo geben, einen neuen Sinn und eine neue Aufgabe in der Musik sehen? Ich glaube, daß in einer Welt, wo Verlogenheit und Heuchelei Trumpf sind und wo der Mensch frevelhaft mit Tod und Leben spielt und doch allem Großen gegenüber lau und träge ist, keine reine Musik mehr entstehen kann, und daß die Meister der Musik ihre Werke, das heißt ihre Bekenntnisse und ihre Rufe, könnten sie es, heute verstummen ließen. Ihrem Werk sowohl wie dem Werk zukünftiger Meister müssen wir eine neue, reinere Stätte bereiten.

Die Größe, die Schönheit, die Reinheit der Meisterwerke haben wirklich mit Gott etwas zu tun, denn warum nennen wir sie göttlich, wenn wir diese Bezeichnung nicht ernst nehmen. Gött-

lichkeit aber verpflichtet. Bedeutete Vollkommenheit einer Blume nicht einen Ruf an uns, diese Vollkommenheit wäre etwas Unheimliches; ebenso Mozarts Musik, die der Vollkommenheit einer Blume gleicht. Verwirklichen wir Beethovens deutlich vernommene Rufe nicht endlich, so wird es je länger je mehr ein Hohn sein, seine Musik zu bewundern, und wenn wir gar Schuberts Liebesstrom, nachdem er doch unser Herz beseligte, einfach vorüberauschen ließen, anstatt uns zu ihm nieder zu beugen und von seinem kristallklaren Wasser zu schöpfen, um die nach Erlösung dürstende, verödete Welt damit zu befruchten, — versündigten wir uns da nicht sowohl an der Welt als am Heiligsten und Wunderlieblichsten, das wir besitzen?

Nein, wir wollen aufhören, nur immer Liebe zu empfangen, ohne Liebe zurückzugeben. Und wie selten gibt uns jemand herrlichere Liebe als Schubert! Heute noch wollen wir mit der Verwirklichung seiner Melodien beginnen! Lassen wir sie doch nicht qualvoll in einem tödlich liebeleeren Raum umherirren, ohne daß sie sich erfüllen können! Lassen wir ihre für uns offenen Arme nicht leer! Geben wir Schuberts Musik Entsprechung mit unserm ganzen Sein, machen wir ihr »die Erde schön«!

Warum fürchten wir uns so sehr vor dem Aufbrechen? Aufbruch zum Neuen ist nötig, so wie die Knospen aufbrechen müssen, um ihrer Blüte froh zu werden! Warum lassen wir soviel Schönes in uns als Knospe verdorren? Ist die Welt nicht eine Leichenhalle voll erstickter Wunder-

knospen? Kommt nicht alles Leid aus der im Keime erstickten Liebe? Fürchten wir Herbst und Winter? Frühling vollbringt mehr, wir aber nehmen ihn zu leicht. Es gilt, den kosmischen, jahreszeitlichen Frühling zu einem seelisch-ewigen zu machen.

Lernen wir von Schubert den Aufbruch! Er erhebt sich aus einengendem Kreislauf mit jedem Übergang von Moll nach Dur, mit jedem Übergang von einer Tonart zur andern ins Höhere, Neue, ins Freiere. Sein Inneres ist erfüllt von Gott und bricht auf, um sich in die Welt und in unsre Herzen zu ergießen. Noch haben wir doch fühlende Herzen (wenn das Gefühl auch meistens unbestimmte Sentimentalität ist — verhindertes Aufbrechen der Seelenknospe!). Schämen wir uns echter Gefühle nicht, machen wir sie stark und fruchtbar! Dann wird Seelenduft den Todeshauch, der über der Welt lagert, auflösen. Eine neue Beziehung zur Musik, ein neues Verantwortungsgefühl ihr gegenüber soll uns geistige Klarheit geben, was zu tun ist, damit der Abgrund uns nicht endgültig verschlingt. Wir haben keine Zeit zu verlieren.

Wie das Wunder der Schöpfung, so vermögen wir auch das Wunder der Musik mit dem Verstande nicht zu erklären. Das Erleben ist der einzige Weg zu den Wundern. Erlebnis aber beruht auf Beziehung, und wir kommen dem Wunder schon sehr nahe, wenn wir uns vorstellen, daß Kosmos und Seele, daß Beziehung von Mensch zu Mensch und von Gott zum Menschen *Schwingung* ist. Musik ist edelste Vermittlung solcher Schwingung.

Schubert vereinte kosmische, seelische und göttliche Schwingungen und kristallisierte sie zu höchster Leuchtkraft. Als Künstler überließ er sich der Schwingung, welche zwischen Gott und dem Menschen ist, und diese Schwingung trug ihn. Als Mensch ließ er den Willen Gottes durch seine Seele schwingen, und dieser Wille wurde von ihm getragen. Das ist alles, ist eben *alles*: Menschentum, Kunst, Schöpfung, Dienen, Treue, Wahrheit, Liebe, Vertrauen, Glaube, Kraft, Zärtlichkeit, Ernst, Freude, Freiheit, Wandlung, Neuwerdung, Schönheit, Wunder, Ewigkeit.

Hier liegt das Geheimnis seiner Melodien, die nicht auf der Erde anfangen und, lange nachklingend, zum Himmel zurückkehren, hier liegt das Geheimnis seines Rhythmus, der die Seele heilend bewegt, das Geheimnis seiner Übergänge, die jedesmal Aufbruch, Entscheidung, Wandlung ins Höhere sind, das Geheimnis seiner Form und seiner Längen, das Geheimnis seines weiten, mit andern als den irdischen Maßen gemessenen Atems, das Geheimnis seiner Leidenschaft und seiner Ruhe, seines freien Wanderns, seines lächelnden Wissens und seiner kindlichen Unbefangenheit.

Durch dieses Geheimnis wiederum ist es zu erklären, warum Schuberts Musik, so oft wir sie auch hören, so unverbraucht, morgenfrisch und ewig neu ist. Erleben wir die Fünfte, die Neunte Symphonie von Beethoven mehrere Male kurz hintereinander, so hat dies ähnliche Wirkung, wie wenn wir einen riesigen Dom mehrere Male nebeneinander stellen oder gar übereinander türmen oder den gleichen Berg einige Male hinter-

einander besteigen würden. Die große C-dur-Symphonie von Schubert begrüßen wir auch wenn wir sie öfters hören, so wie wir jeden jungen Tag mit seinen Verheißungen begrüßen.

Die Gebundenheit an Gott macht Schubert so frei, daß wir an ihm das Wort, welches Jesus zu Nikodemus sagte, erleben: »Laß dich's nicht wundern, daß ich dir sage: Ihr müsset von oben herab geboren werden. Der Wind wehet, wo er will, und du hörst sein Tosen wohl; aber du weißt nicht, woher er kommt, noch, wohin er fährt. Also ist ein jeder, der aus dem Geiste geboren ist«. Darum sind wir selig, wenn wir Schubert begegnen, und armselig, wenn wir nicht an seiner Seite gehen, armselig, wenn wir ihn wohl zu lieben vorgeben und ihn doch täglich und stündlich verleugnen, armselig, wenn wir nicht die geringste Lust verspüren, auch ihm etwas geben zu dürfen. Seien wir uns darüber klar, daß Schuberts Geist jedem von uns das Bewußtsein eigener schöpferischer Kraft und die Möglichkeit eigener Freimachung der Seele zur Unmittelbarkeit eines Gotteskindes hinterlassen hat.

Aber weit davon entfernt, unsererseits Gebende zu sein, nehmen wir das Gegebene nicht einmal wirklich an. Noch schlimmer: wir mißachten Schuberts Heiligstes und dulden diese Mißachtung. Plündern und verstümmeln und sich's dabei wohl sein lassen, das scheint der Höhepunkt und das Ende des menschlichen Fortschrittes (Fort-Schritt von Gott!) zu sein. Und da, wo es am wenigsten bemerkt werden kann,

in der Musik, hat das Plündern und Verstümmeln begonnen. Wenn verschiedene Sätze und Worte aus Goethes Werken zusammengekoppelt und zu einem Wortpotpourri mit begleitender Schlagermusik »gemacht« würden, — es dürfte immerhin bemerkt und wohl kaum zugelassen werden. Aber wenn seine schönsten Gedichte musikalisch verstümmelt werden, — wer, mit wenigen Ausnahmen, bemerkt es und lehnt sich dagegen auf?

Schubert war ein vor allem andern beliebtes Opfer und seine Volkstümlichkeit wurde aufs gröbste mißbraucht. Und mit dem »Dreimäderlhaus« wurde das »klassische« Beispiel nicht nur sanktionierter, sondern auch bestbezahlter Plünderung und Verstümmelung geliefert.

Aus seinen kostbarsten Werken, so aus der h-moll-Symphonie, der A-dur-Klaviersonate op. 68 u. a. wurden einzelne Takte herausgerissen, brutal und kitschig instrumentiert, im Tempo völlig verändert, mit einem sentimental Text versehen, zusammengekleistert und einer Handlung unterlegt, die Schubert, den Wehrlosen, als einen unmöglichen, rührseligen Operettenhelden darstellt.

Hört man im Konzertsaal eine Klaviersonate, ein Lied von Schubert, flüstert man sich zu: »Aha, aus dem Dreimäderlhaus!« Populär wurde Schubert durch dieses Verbrechen an seiner Kunst gewiß — aber — durch ein Verbrechen! Er wurde so populär, wie ein unbescholtener Mensch durch ein erlogenes Sensationsgerücht populär werden kann. Daß das Machwerk geschickt gemacht und daß die Melodien Schu-

berts bezaubernd sind, gibt dem Verbrechen nur umso größeres Gewicht.

Wir können das »Dreimäderlhaus« kaum vom Spielplan der Theater verschwinden machen, solange die Ehrfurcht tot und die Geldsucht lebendig ist und solange man sich mit dem Bösen arrangiert. Aber es ist das mindeste, was man für Schubert tun kann, daß man als Verbrechen immer wieder brandmarkt, was ein Verbrechen ist. Der Zusammenhang mit den Verbrechen unserer Zeit ist ein enger, auch wenn es sich »nur« um Musik handelt.

Das Publikum, auf welches man bei den Aufführungen des »Dreimäderlhaus« rechnet, weiß dies viel zu wenig. Es gibt sich keine Rechenschaft darüber (und kann sie sich auch kaum geben), was für Blut (auch Melodien bluten, wenn man sie verstümmelt!) an diesem Stück klebt, dem es sich hingerissen und in Rührung hingibt. Im Gegenteil — es liegt sogar ein aller tiefstes Menschheitsproblem in dieser Hinneigung zum »Dreimäderlhaus« verborgen. Der unverdorbene und unverbildete Mensch erlebt Kunst und Leben, Musik und Leben wirklich als Einheit. Und er möchte wissen, wie die Großen gelebt und geliebt haben. Er will engen menschlichen Kontakt mit ihnen bekommen, will erlauschen, ob das Leben dieser Großen ihm ein Vorbild, einen Halt, eine Lösung eigener Lebens- und Liebesnöte geben kann. Umso größer ist die Verantwortung, umso dringlicher die Forderung, Wahrheit und nicht Lüge, Ganzheit und nicht Halbheit, Schönheit und nicht Verzicht zu vermitteln. Musik und Theater, hohe Kunst und



die Gestalten großer Menschen dazu zu mißbrauchen, einem Publikum Falsches anstelle von Echtem, dazu in verführerischem Scheinglanz, anzubieten, ist verwerflich.

Das ihm durch das »Dreimäderlhaus« bereitete Schicksal berührt uns umso schmerzlicher, als Schubert zeitlebens den Wunsch hatte, auf der Bühne heimisch zu werden.

Im allgemeinen ist es kaum bekannt, daß Schubert über ein Dutzend Opern, Opernfragmente und Singspiele geschrieben hat. Sein Interesse für die Bühne war ein leidenschaftliches. Als Knabe hatte er die Oper »Die Schweizerfamilie« gehört. In dieser Aufführung wirkten die Sängerin *Anna Milder-Hauptmann* und *Michael Vogl* mit, die beide später hervorragende und unermüdliche Interpreten der Schubert'schen Lieder wurden. Als Sechzehnjähriger versuchte es Schubert mit einem eigenen Bühnenwerk, mit der Zauberoper »Des Teufels Lustschloß«. Nach Texten, die er jeweils beinahe stürmisch hauptsächlich von seinen Freunden Mayrhofer, Schöber, Kupelwieser verlangte, aber auch nach Operntexten von Goethe, Kotzebue, Stalder, Wilhelmine von Chézy komponierte er im Laufe seines Lebens eine Oper nach der andern. Einige der Bühnenwerke wurden zu seinen Lebzeiten aufgeführt, verschwanden aber rasch wieder vom Spielplan. Seine Musik zum Zauberspiel »Die Zauberpfeife« erregte allerdings Aufsehen und machte ihn zuerst weiten Kreisen als Komponist bekannt. Die »Zauberpfeife« wurde gegen ein dutzendmal am »Theater an der Wien« gespielt.

Über die umfangreiche Oper »Alfonso und Estrella« sagt Schober, der Textdichter dieses Werkes, daß Schubert sie »in sehr glücklicher Jugendschwärmerei, aber auch in sehr großer Unschuld des Herzens« geschaffen habe. Richard Heuberger kommentiert sie mit den Worten: »Theaterkenntnis ging sowohl dem Dichter wie dem Komponisten ab. Erfindung besaß nur Schubert. Was Schober beisteuerte, war ein Gemisch von Liebe, Politik und Langeweile, alles in spanischem Kostüm. Wie sich Schubert für dieses gespreizte Ritterstück mit seiner unklaren, uninteressanten Handlung begeistern konnte, ist unerfindlich.«

Schubert, den Webers Oper »Der Freischütz« so beeindruckt hatte, daß er den Komponisten, als dieser in Wien weilte, aufsuchte, um ihm für das Werk zu danken, hatte einige Hoffnung, daß Weber seine eigene Oper »Alfonso und Estrella« in Dresden aufführen werde. Diese Hoffnung wurde aber, wie immer, wenn es sich um seine Bühnenwerke handelte, enttäuscht. »Alfonso und Estrella« wurde zum erstenmal erst von Franz Liszt im Jahre 1854 in Weimar aufgeführt, konnte sich aber nicht durchsetzen.

Eine vollständig ausgeführte Oper ist auch »Fierrabras«, eine abenteuerliche, aber unendlich langweilige Rittergeschichte. Richard Heuberger meint dazu: »Unsere im Dramatischen so fein empfindende, ja überempfindliche Zeit mit ihrer Sucht nach starken Wirkungen wird kaum ein Werk zum Leben erwecken wollen, das in den gemütlichen Tagen der zwanziger Jahre schon als undramatisch erkannt wurde.«

Traurig schreibt Schubert in einem längeren Brief an Leopold Kupelwieser: »Die Oper« (Fierabras) von Deinem Bruder wurde für unbrauchbar erklärt und mithin meine Musik nicht in Anspruch genommen. Die Oper von Castelli (Die Verschworenen) ist in Berlin, von einem dortigen Compositeur komponiert, mit Beifall aufgenommen worden. Auf diese Art hätte ich also wieder zwei Opern umsonst komponiert.«

Das Singspiel »Die Verschworenen«, dem man aber den Titel »Der häusliche Krieg« geben mußte, da dieser der damaligen Zensur weniger gefährlich erschien, wurde erst nach Schuberts Tod mit künstlerischem, nicht aber mit finanziellem Erfolg gegeben und zuletzt auch in der Bearbeitung von Fritz Busch und Donald Tovey unter dem Titel »Die Weiberverschwörung« an manchen europäischen Bühnen mit gutem Erfolg neuerweckt, ohne sich aber auf die Dauer behaupten zu können.

Auch das Schauspiel »Rosamunde«, nach Heuberger ein »unsäglich läppisches Stück«, von Wilhelmine von Chézy, fand auf keinem Theater eine bleibende Stätte, trotz der bezaubernden Musik, die nur außerhalb des Theaters bruchstückweise bekannt und populär geworden ist.

Aus unzähligen Briefstellen Schuberts können wir die Tragik, welche über seinem Opernschaffen lag, herausspüren und verfolgen. Immer von neuem wünscht er sich Operntexte, immer von neuem hofft er auf Aufführungen seiner wie im Fieber hingeschriebenen Opern, immer tiefer frißt sich der Schmerz um die getäuschten Hoffnungen in seine Seele. Als er sich auf seinem

Sterbebett mit einem Opernplan über das Thema des Grafen von Gleichen beschäftigte, sagte er zu *Franz Lachner*, mit dem er darüber sprach, er habe »völlig neue Harmonien« im Kopfe.

Diese neuen Harmonien sind uns durch Schuberts frühen Tod vorenthalten worden. Schuberts Opernschaffen gehört somit auch zu dem Unvollendeten, das uns mit Weh erfüllt. Vor allem aber ist es seine Sehnsucht nach dem Theater, ist es das Unerfüllte seines heißen Wunsches, sich und sein Wissen um das Menschenherz und dessen Erleben in der lebendigen, vielfältigen Offenbarung von der Bühne herab mitzuteilen, das unser tiefes Mitempfinden weckt.

Woran mag es gelegen haben, daß Schuberts Bemühungen, eine »brauchbare« Oper zu schaffen, so eindeutig fehlschlügen? Selbstverständlich trugen daran die Texte, mit denen er sich abgab, in weitgehendem Maße die Schuld. Wenn man von Goethes Singspiel »*Claudine von Villa Bella*« absieht, welches aber auch kein geeignetes Opernlibretto war, zeichneten sich alle andern Librettis durch Verschrobenheit, Mangel an feßelnder Handlung und dramatischem Aufbau, und durch sentimentale, sprachlich oft sehr primitive Dichtung aus. Die dichtenden Freunde Schuberts vor allem, die in ihm nur den Liederkomponisten sahen, richteten ihre Libretti in dem Sinne ein, daß sie den Handlungsverlauf bewußt in Rezitative zusammenpreßten, um Schubert nur lyrische Szenen und Stimmungsbilder zu überlassen. Selbst bei an und für sich geeigneterem Stoff wurden die einzelnen Nummern unter

Mißachtung der dramatischen Gesetze zusammengestellt, so daß dem Komponisten beinahe zwangsläufig der äußere und innere Elan genommen werden mußte. Wenn dann allerdings Schubert auf eine Szene stieß, die ihn, trotz ihrer Naivität oder trotz ihrer verlorenen Stellung im Rahmen der Handlung, menschlich ergriff, konnte er sich in sie verspinnen und es entstand ein Juwel, dessen Glanz aber im Gestrüpp einer langen, verfehlten Opernpartitur nicht in Erscheinung treten konnte. Seelisch wahre Momente ergriffen ihn, wo aber bloßer »Theaterzauber« im schlechten Sinne verlangt wurde, wo verlogene Schwülstigkeiten, aufgebauschtes Heldentum, banales Geschwätz als Vorlage dienten, mußte ein Künstler versagen, der immer nur aus reinen Quellen schöpfte.

Die Personen, die ihm in den Texten zur Verfügung standen, waren Puppen — er aber hätte Menschen gebraucht. Mangelnde Kenntnis der Gesetze des Theaters wäre zu beheben gewesen, konnte aber andererseits für sein scheinbares Versagen nicht ausschlaggebend sein, da Schubert überhaupt mehr der eigenen Intuition folgte und nie die Kenntnisse und praktischen Erfahrungen besaß, wie z. B. Mozart sie besessen hat. An einer wirklich dramatisch gebauten und dramatisch durchpulsten Textvorlage würde sich aber sein Genie entzündet, der in ihm stark vorhandene Sinn für dramatisches Geschehen entwickelt, seine intuitive Sicherheit für das Richtige, ihm Gemäße sich bewährt haben. Er besaß vor allem die Gabe — und dies dokumentiert er allein schon in den farbigen, für den

Theaterraum klangsicher empfundenen Instrumentationen seiner Opernwerke — er besaß die Gabe, das unbeschreibbare Fluidum zu verbreiten, welches allein uns wie mit einem Zauberstab berührt, der uns wieder Kind sein läßt. Und wenn wir uns in die Opern und Opernfragmente vertiefen, dürfen wir kaum daran zweifeln, daß uns Schubert auf Grund eines einwandfreien und anregenden Textbuches auch Bühnenwerke eigenster Prägung geschenkt hätte. Hier sind wir berechtigt, von »noch viel schöneren Hoffnungen« zu sprechen. Sein unermüdlicher Eifer, Opern zu schreiben, sein Leid um das fortwährende Scheitern aller Versuche waren bei einem Künstler und Menschen wie Schubert nicht einfach eine Marotte, sondern bedeuteten ein Ringen um etwas, das vorhanden war, aber der Zeit der Reife noch entgegenharrte.

Vielleicht sogar wäre es Schubert vorbehalten gewesen, etwas Neues auf dem Gebiete der Oper zu schaffen. Sein Bühnenstil wäre wohl im Bereich des Seelischen geblieben, er hätte Spannungen und dramatische Auseinandersetzungen in den innersten Bezirken des menschlichen Herzens zu gestalten versucht. Äußerer Effekt, selbst im besten Sinne, und komödienhafter Esprit wären seinem Wesen fremd geblieben. Aber nach allem, was wir von Schubert und von seinem Verhältnis zum Tod und zu den Geheimnissen des Lebens und der Liebe wissen, drängt sich uns die Vorstellung auf, er wäre mit der Zeit dem Bereiche der vierten Dimension nahe gekommen. Nicht Gegensätze, nicht fertige Menschen, die, aus ihren verschiedenen Tempera-

menten heraus und schicksalhaft in dramatischen Konflikt geraten, nicht dramatische Situationen an sich wären Schuberts Art gemäß gewesen, wohl aber hätte er verborgenste Konflikte und künstlerisch noch nie erfaßte Geschehnisse, aus Eigenkraft der Seele hervorgerufene Entscheidungen der Menschen erlauscht und zur Gestaltung zu bringen vermocht. Er hätte uns, wie es das Opernfragment »Adrast« vorahnend kundtut, die Vorgänge der Begegnungen zwischen Seelen dieser und denen einer neuen Existenzform vermittelt.

Er war kein *Verwandlungskünstler*, wie z. B. Mozart, sondern ein Kündler der *Wandlung*. Wenn im Märchen ein Prinz in einen Frosch verwandelt und dieser in den Prinzen zurückverwandelt wird, ist dies ein dämonischer Vorgang, den die Person erleidet, der sie aber nicht ändert. Wandlung ist ein göttlicher Vorgang im Menschen selbst; nach einer Wandlung ist er, obwohl äußerlich derselbe, innerlich ein völlig anderer. Hier hätte Schubert den Weg zu neuen Offenbarungen gefunden, denn er war tiefer als alle Musiker in die Menschenseele und in transzendente Vorgänge eingedrungen.

Wir können und dürfen Schubert nur Größtes und auch scheinbar Unmögliches zutrauen. Denken wir an den riesigen Bogen, den er von einem kleinen Lied, wie etwa dem »Heidenröslein«, zur gewaltigen C-dur-Symphonie ziehen konnte! Anders als bei Mozart hätte sich sein Operschaffen gestaltet — ganz anders sogar — aber es *hätte* sich gestaltet; nur der Tod hat es verhindert und was ihm vorschwebte, was zu schaffen

ihm vorbehalten war, hat er mit sich ins Grab genommen.

Es gibt Erfüllung von Wünschen über das Grab hinaus. Eine solche ist Schubert mit der Erstehung der Oper

## SCHNEEWITTCHEN

geworden.\* Durch diese Oper hat er sich nun doch noch die Bühne erobert und mit ihr kann er in würdiger Weise seinen Genius auch in den Theaterraum hinaus wirken lassen.

Mit der Entstehung der Oper »Schneewittchen« wurde ein Märchen zur Wirklichkeit. In vielen herrlichen Arien, zauberhaften Orchesterzwischenspielen, märchengleichen Melodramen, in all der echten Schubert-Musik, welche unter vielen hundert Seiten konventioneller und uninspirierter Komposition wie ein geheimer Schatz vergraben lag und über hundert Jahre in den umfangreichen, so viele Arbeit, Mühe, Sehnsucht und Enttäuschung bergenden Opernpartituren unbeachtet schlummerte, war Schuberts Seele in so starkem Maße lebendig, diese Seele, welcher eine das Unmögliche möglich machende Kraft

---

\* Die Oper »Schneewittchen«, Text von *Otto Maag*, musikalische Einrichtung von *Felix Weingartner*, wurde im Jahre 1941 geschaffen und erlebte am 26. Dezember 1941 ihre Uraufführung in Basel. Am 20. April 1942 wurden die ersten zwei Bilder der Oper von *Felix Weingartner* dirigiert, der dann, schon todkrank, den Stab niederlegen mußte und am 7. Mai 1942 in Winterthur die Augen schloß.



innewohnt —, daß ihre Ausstrahlung über das Jahrhundert hinweg zu zwei Autoren, die Schubert über alles liebten, drangen. Es war der Textdichter\*, dem die schlafenden Köstlichkeiten keine Ruhe ließen, bis er dem Musiker, welcher seinerseits von einer Hebung unbekannter Schubert-Schätze immer schon geträumt hatte, einen fertigen »Schneewittchen«-Operntext vorlegen konnte. Die einmal geborene Idee (so gewagt sie im Hinblick auf das »Dreimäderlhaus« erschien) ließ sich nicht mehr unterdrücken: diese Oper *mußte* werden. Eigentlich war sie schon immer; sie war nur, vielleicht durch einen neidischen Dämon zu Schuberts Zeit, scheintot gemacht, indem dieser Dämon das innigste Seelengut des Komponisten in ein unabsehbares und unfruchtbares textlich-musikalisches Gestrüpp sich verirren ließ. Scheintot, die Auferstehung erwartend, blühend wie das Leben, aber eingesargt und von Schubert sicherlich auch nach seinem Tod beweint, so bot sich die Fülle der Melodien den beiden Erweckern dar. Es war ein Ruf, und ihm mußte Antwort gegeben werden.

Die Aufgabe, Schubert einen Bruderdienst zu leisten, drängte sich ebenso klar auf wie die Verpflichtung, das Unrecht, welches ihm mit dem »Dreimäderlhaus« geschehen war, einigermaßen wieder gut zu machen. Somit war das erste Erfordernis gegeben: nur unbekannte *Bühnenmusik* von Schubert sollte die Grundlage der zu schaf-

---

\* Von Otto Maag stammen die beiden Ausdrücke: »Hörglück erleiden« und »Musik aus dem gläsernen Sarg«, die zu verwenden ich mir erlaubt habe.

fenden Oper sein. Tänze und Märsche, die verwendet wurden, sollten in Schubert'schem Geiste instrumentiert, Themen und Bruchstücke aus Sonaten, Kammermusikwerken oder Symphonien *auf keinen Fall* benützt werden. Allein das Gebot der Ehrfurcht und des künstlerischen wie des menschlichen Herzenstaktes sollte die Arbeit begründen und vollenden. So gewann die Idee Gestalt und Daseinskraft.

Das klassische Märchen vom Schneewittchen war schon an und für sich für Schubert wie geschaffen. Schuberts Musik-Nachschimmer seines Ringens mit dem Tode und Vorglanz des ewigen Lebens ist, wie keine andere, Auferstehungsmusik, ist »Musik aus dem gläsernen Sarge«.

Schon sein »Lazarus«-Fragment deutet auf Schneewittchen hin; ebenso bekommen die Textworte aus dem Lied »An Laura«: »Mit den Tönen des Triumphgesanges trank ich Vorgefühl des Überganges von der Grabnacht zum Verklärungsglanz«, jetzt, da »Schneewittchen« da ist, eine eigentümliche Beziehung zu diesem Märchen.

In hohem Maße entsprach dieser Märchenstoff der Eigenart von Schuberts Seele, dem Wesen seiner innern Erlebnisse, seinem Bedürfnis nach transzendenter Schau der Lebensrätsel, seiner Fähigkeit zur Hörbarmachung geheimster dramatischer Vorgänge, die, richtig verstanden und verarbeitet, Schlüssel zu den alle Menschen angehenden Vorgängen des täglichen Lebens sind. Dieser ideale Opernstoff verlieh den Arien, Melodramen, Romanzen, Chören und Zwischen-

spielen, welche wie mit einem Magnet, der nur Schönheit anzieht, aus den verschiedenen Opern herausgeholt wurden, neues Leben. Als ob sie gerade auf diesen Text gewartet hätte, fand sich die den geforderten Szenen entsprechende Musik. Es ergaben sich tatsächlich »märchenhafte« Übereinstimmungen. Wenn z. B. das verlassene Schneewittchen im Walde in einem musikalisch ergreifenden Gebet Gott um Beistand bittet, so entspricht dieses Musikstück aus der Oper »Alfonso und Estrella« einem dort verlassenen, im Walde umherirrenden Knaben, der, auch mutterlos, mit denselben Textworten um Hilfe fleht. Das Kindliche in der Stimmung bleibt also gewahrt. Die Beibehaltung des jeweiligen Originaltextes wurde überhaupt nach Möglichkeit angestrebt, und kleinere Retouchen wurden nur im Sinne der neugeschaffenen Handlung und nur an all jenen Stellen angebracht, wo alte Textwendungen dem heutigen Sprachempfinden allzusehr entgegenstanden. Daß so erstaunlich viel vom Originaltext der Musiknummern auch der neuen Handlung entsprach, zeigt, daß das Bestreben, stimmungsmäßig und textlich die Situation zu wahren, die Schubert einst als Vorlage diente, weitestgehend erfüllt werden konnte.

Eine große Rolle spielte das Zauberspiel »Die Zauberharfe«, zu dem Schubert Melodramen, Chöre und Zwischenspiele komponiert hatte. Die Rosamunde-Ouverture war ursprünglich die Ouverture zur »Zauberharfe«. Das wundersame Motiv zu Beginn dieser Ouverture klingt in der »Zauberharfe« öfters und zwar als Untermalung

von Beschwörungsszenen. Im »Schneewittchen« wurde es immer vor der Befragung des Zauberspiegels verwendet und wirkt jedesmal wie das In-Erscheinung-Treten einer höheren Macht. Als Einleitung zum »Schneewittchen« ist diese Ouverture umsomehr am Platz, als nach der Ouverture gleich der Chor einsetzt, der auch in der »Zauberharfe« zu Beginn dieser Oper steht. Auch wurden zu den Zwergenszenen Melodramen aus der »Zauberharfe« verwendet. Das vielleicht schönste Stück, das im »Schneewittchen« zu hören ist und das sicherlich zum Rührendsten gehört, was Schubert schrieb, ist das Intermezzo vor dem sechsten Bild; auch dieses Stück wurde in der »Zauberharfe« gefunden. Aus der Melodie dieses Zwischenspieles ergab sich wie von selbst das eigentliche »Schneewittchenmotiv«, und dieses Motiv erklingt zum erstenmal, wenn der Prinz dem Schneewittchen begegnet. Kaum irgendwo in der Opernliteratur tritt »Liebe auf den ersten Blick« so unmittelbar, so bewegend und so rein in Erscheinung. So ist auch Schubert die Liebe begegnet, und es war wohl sein eigenes Bekenntnis, als er das Duett komponierte: »Liebe ist ein süßes Licht«, welches vom Prinzen und von Schneewittchen gesungen wird, nachdem sie durch die Erschütterungsgewalt und Erlösungskraft treuer Liebe die Auferstehung wahr zu machen vermocht haben.

Die Einleitung zum siebenten Bild (Schneewittchen im Sarg, von den sieben Zwergen beweint), läßt den das Oratorium-Fragment »Lazarus« abschließenden Klage-Chor erklingen — wiederum eine ergreifende Beziehung! Schuberts

Melodramen, die in den Opern ganz unbeachtet blieben — im »Schneewittchen« leuchten sie auf und weben zarteste Perlen in den Märchenschleier, der die Musik wie ein »weißes Kleid« umhüllt.

Daß Schuberts Lebenswunsch, auf der Bühne heimisch zu werden, doch noch erfüllt wurde, hat sich so recht anläßlich der bisher stattgefundenen Aufführungen gezeigt, denen ungewöhnliche Teilnahme und Ergriffenheit des Publikums Widerhall gaben.

Wir glauben, daß das »Schneewittchen«, Schuberts »Schneewittchen«, kommen mußte. In ihm dürfen wir mitten in dieser Weltkrisenzeit ein Wunder, ein wirkliches Wunder erleben. Nicht nur hat anscheinend hoffnungslos begrabene schönste Schubert-Musik durch über hundert Jahre ihr Leben bewahrt, nicht nur wurde nach über hundert Jahren diese Musik erweckt und ihrer Bestimmung zugeführt (»Auferstanden!«, ruft der Prinz, wenn Schneewittchen aus dem Sarg steigt und himmlische Musik ertönt), es hat auch Schubert selbst an diesem Wunder mitgewirkt, durch seine trotz der Fehlschläge nicht aufgegebene Leidenschaft für das Bühnenschaffen und durch seinen schöpferischen Glauben, mit dem er in die Erzählung »Mein Traum« den Samen zur heute aufgegangenen »Schneewittchen«-Blüte gesenkt hat: »... Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmal zog, in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wanderten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmal auf die Jünglinge wie Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr, auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in diesen Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innen Andacht und fester Glaube, mit gesenktem Blicke auf das Grabmal zu, und ehe ich es währte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich«.



## DATEN UND DOKUMENTE

*Franz Peter Seraphicus*, geboren in Wien als Sohn des  
Franz Schubert und der Maria Elisabeth, geb. Vietz.  
31. Januar 1797

### *Franz Schubert*

Schubert heiß ich, Schubert bin ich,  
Und als solchen geb ich mich.  
Was die Besten je geleistet,  
Ich erkenn es, ich verehr' es,  
Immer doch bleibt's außer mir.  
Selbst die Kunst, die Kränze windet,  
Blumen sammelt, wählt und bindet,  
Ich kann ihr nur Blumen bieten,  
Sichte sie, und — wählet ihr.  
Lobt ihr mich, es soll mich freuen,  
Schmäht ihr mich, ich muß es dulden,  
Schubert heiß ich, Schubert bin ich,  
Mag nicht hindern, kann nicht laden,  
Geht ihr gern auf meinen Pfaden,  
Nun wohlan, so folget mir.  
(Franz Grillparzer)

*Erster Musikunterricht* (Violine beim Vater, Klavier beim  
Bruder Ignaz, Gesang und musikalische Unterweisung  
bei Chorregent Michael Holzer). 1805

Michael Holzer über seinen Schüler: »Dieser hat doch  
die Harmonie im kleinen Finger!«

*Sopranist und Geiger* in der Lichtenthaler Kirche 1807

»Schon in einem Alter von 10 bis 11 Jahren versuchte  
sich Schubert in kleinen Liedern, Quartetten und kleinen  
Klavierstücken.« (Spaun: »Über Schubert«)

*Hofsängerknabe und Schüler des Gymnasiums* im kaiser-  
lich-königlichen Konvikt. 1808—1813



»Von Tag zu Tag wurde nun der Eifer des jungen Schubert für die Musik glühender...«.

(Spaun: »Über Schubert«)

*Verweisung aus dem Elternhaus durch den Vater* 1811

»Er vertraute mir an, dass er seine Gedanken öfter heimlich in Noten bringe, aber sein Vater dürfe es nicht wissen, da er durchaus nicht wolle, daß er sich der Musik widme. Ich steckte ihm dann zuweilen Notenpapier zu.«

(Spaun: »Über Schubert«)

*Tod der Mutter, Versöhnung mit dem Vater* 1812

*Grablied für die Mutter*

Hauche milder, Abendluft,  
Klage sanfter, Philomele,  
eine schöne, engelreine Seele  
schläft in dieser Gruft.  
Bleich und stumm, am düstern Rand  
steht der Vater mit dem Sohne,  
denen ihres Lebens schönste Krone  
schnell mit ihr verschwand.  
Und sie weinen in die Gruft,  
aber ihrer Liebe Zähnen  
werden sich zum Perlenkranz verklären,  
wenn der Engel ruft.

(unbekannter Dichter, Juni 1818)

*Unterricht bei Salieri* 1812—1817

»Er gab ihm die Partituren älterer italienischer Meister zu studieren, die der junge Künstler mit Eifer und Liebe durchging, ohne jedoch jene volle Befriedigung darin zu finden, welche ihm die Mozartischen Opern, die er gleichzeitig aus den Partituren kennen lernte, und die Werke Beethovens gewährten, die ihn ganz vorzüglich begeisterten.«

(Spaun: »Über Schubert«)

*Erstaufführung der F-dur-Messe* unter Leitung des Komponisten, Sopransolo: Therese Grob. 16. Oktober 1814

»Eine vollständige Messe verfertigte er bereits im Jahre 1814, die er bald darauf in der Pfarrkirche im Lichenthale selbst dirigierte, und die in einigen Teilen von ungemeiner Wirkung war.« (Spaun: »Über Schubert«)

*Schulgehilfe des Vaters* 1814—1817

»Die mit diesem Dienste verbundenen Geschäfte wollten ihm jedoch nicht recht behagen, da sie ihm die beste Zeit zu seinen Studien und Kompositionen raubten.« (Spaun: »Über Schubert«)

*Musiklehrer der Komtessen Marie und Caroline Esterhazy*  
in Zelész (Ungarn). Sommer 1818  
Sommer 1824

»Nun sitz ich allein hier im tiefen Ungarlande, in das ich mich leider zum zweiten Male locken ließ, ohne auch nur *einen* Menschen zu haben, mit dem ich ein gescheites Wort reden könnte.« (Schubert an Schober)

*Erneute Trennung vom Vater* 1818

»Da führte mich mein Vater wieder einstmals in seinen Lieblingsgarten. Doch mir war der Garten ganz widrig, und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweitenmal erglühend, ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entfloh.« (Aus Schuberts Erzählung »Mein Traum«)

*Wohnrast bei Mayrhofer* 1818—1820

*An Franz*

Du liebst mich! tief hab ichs empfunden  
Du treuer Junge, zart und gut;  
So stähle sich denn, schön verbunden,  
Der edle, jugendliche Mut!  
Wie immer auch das Leben dränge,  
Wir hören die verwandten Klänge.

Doch laß uns treu, bis sich dem Willen  
Die Bildung und die Kraft gesellt,  
Als Brüder redlich baun im Stillen  
An einer schönern, freien Welt;  
Sie ist es nur, der ich gesungen,  
Und ist sie, — sei das Lied verklungen!  
(Johann Mayrhofer)

*Sommerreise nach Steyr und Linz* mit dem Sänger Michael Vogl. 1819

»Die Gegend um Steyr ist über alle Begriffe schön.«  
(Schubert an seinen Bruder Ferdinand)

*Endgültige Versöhnung* mit dem Vater, dank Spauns Bemühungen. 1822

»Ich hoffe, Dir durch die Dedication dieser drei Lieder eine kleine Freude zu machen, die Du aber so sehr an mir verdient hast, dass ich Dir wirklich und ex officio eine ungeheure machen sollte und auch würde, wenn ich es im Stande wäre.«  
(Schubert an Spaun)

*Krankheit* und Erholungsurlaub in Steyr 1823

»Ob ich je wieder ganz gesund werde, bezweifle ich fast.«  
(Schubert an Spaun)

*Aufenthalt (mit Vogl) in Gmunden* bei Ferdinand Traweger. 1825

»Die Herren waren immer sehr gemütlich und heiter; sie machten Land- und Seepartien, und mein guter Vater war ganz selig. Er sprach von Schubert mit Begeisterung und hing ihm mit ganzer Seele an.«  
(Eduard Traweger: Erinnerungen)

*Anschließend Aufenthalt in Linz bei Dr. Anton Ottenwald.* 1825

»Ich habe mich vielleicht noch niemals des Gastrechtes so erfreut wie in den Tagen, wo er bei mir wohnte... Schubert war so freundlich, so mitteilend... Wir saßen nicht weit von Mitternacht beisammen und nie hab' ich ihn so gesehen noch gehört! — ernst, tief und wie begeistert... Ich mußte immer mehr erstaunen über diesen Geist, dem man nachsagte, seine Kunstleistung sei so unbewußt... Und wie einfach das alles! — Ich kann nicht reden von dem Umfang und einem Ganzen seiner Überzeugungen, aber Blicke einer nicht bloß angeeigneten Weltansicht waren das...« (Dr. A. Ottenwald an Spaun)

*Fackelträger bei Beethovens Begräbnis* 1827

»Wahrlich in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke.«  
(Beethoven über Schubert)

*Aufenthalt in Graz bei Dr. Karl Pachler* 1827

»Heimliches Lieben«, »Das Weinen«, »Vor meiner Wiege« — Frau Marie Pachler gewidmet.

*Erstes und einziges Konzert ausschließlich mit Schubert-Werken, zum Benefiz des Komponisten.* 26. März 1828

»Wie herrlich das war, werde ich nie vergessen!«  
(Franz v. Hartmann: Tagebuch)

*Aufführung des Requiems von Ferdinand Schubert, der Franz Schubert beiwohnte.* 3. November 1828.

*Anmeldung zum Musiktheorie-Unterricht bei Simon Sechter.* 4. November 1828

*Letzter Brief an Schober* 12. November 1828

»Ich bin krank...«

*Ärtekonsilium stellt Typhus fest.* 16. November 1828

*Schubert stirbt* 19. November 1828

»Schubert ist tot und mit ihm das Heiterste und Schönste, das wir hatten!«

»Ich habe um ihn geweint wie um einen meiner Brüder... Je mehr ich jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich, was er gelitten hat...«

(Schwind an Schober)

### *An Schuberts Sarge*

Der Friede sei mit dir, du engelreine Seele!  
Im frischen Blühn der vollen Jugendkraft  
Hat dich der Strahl des Todes hingerafft,  
Daß er dem reinen Lichte dich vermähle,  
Dem Licht, von dem hinnieden schon durchdrungen  
Dein Geist in heil'gen Tönen uns gesungen,  
Das dich geweckt, geleitet und entflammt,  
Dem Lichte, das von Gott nur stammt.

Und was als Erbteil du uns hast zurückgelassen,  
Das Wirken heißer Liebe, reiner Kraft,  
Die heil'ge Wahrheit groß und unerschlaft,  
Wir wollen's tief in unsre Seelen fassen.  
Was du der Kunst, den Deinen du geworden,  
Ist offenbart in himmlischen Akkorden.  
Und wenn wir nach den süßen Klängen gehn,  
Dann werden wir dich wiedersehn.

(Franz Schober)

Die Schwestern Fröhlich verschafften durch zwei Konzerte die Mittel für den Grabstein. Im Jahre 1888 wurden die sterblichen Hüllen Beethovens und Schuberts vom Währinger Friedhof nach dem Wiener Zentralfriedhof übergeführt.

*Franz Schubert hinterließ uns*

8 Symphonien; 1 skizzierte und 1 verschollene Symphonie; 7 Ouverturen; 12 Streichquartette; 4 Violinsonaten; 1 Oktett; 1 Streichquintett; 2 Klaviertrios; Streichtrio und verschiedene andere Kammermusikwerke; 7 Messen und über 20 größere und kleinere Kirchenmusikwerke; 70 Kompositionen für Männerstimmen; 13 Opern und Singspiele; 12 Klaviersonaten; Klavierstücke, Tanzweisen; 16 größere Klavierwerke zu vier Händen; Märsche und Tänze zu vier Händen; über 600 Lieder; verschiedene kleinere Werke und Fragmente aller Kompositionsgattungen.

*Entstehungszeit der bekanntesten Werke*

Erste Messe in F-dur	1814
»Gretchen am Spinnrad« (Goethe)	1814
»Der Erlkönig« (Goethe)	1815
»Der Wanderer« (Schmidt von Lübeck)	1816
»Der Tod und das Mädchen« (Claudius)	1817
»Die Forelle« (Schubart)	1817
Forellenquintett	1819
»Gesang der Geister über den Wassern« (Goethe)	1821
Wanderer-Phantasie	1822
Symphonie in h-moll »Unvollendete«	1822
Messe in As-dur	1822
Rosamunde (Helmina v. Chezy)	1823
»Die schöne Müllerin« (Wilhelm Müller)	1823
Deutsche Tänze und Ecossaisen	1824
Oktett	1824
Klaviertrios B-dur, Es-dur	1826
Streichquartett »Der Tod und das Mädchen«	1826
Impromptus	1827
»Ständchen« (Grillparzer)	1827
»Die Winterreise« (Wilhelm Müller)	1827
Klaviersonaten c-moll, A-dur, B-dur	1828
Moments musicaux	1828
Streichquintett C-dur	1828
Große Symphonie C-dur	1828
Messe in Es-dur	1828
»Schwanengesang« (Rellstab, Heine, Seidl)	1828

*Schuberts Textdichter*

- |  |   |
|--|---|
| Eduard von Bauernfeld  | Karl von Lappe  |
| Gabriele von Baumberg  | Karl von Leitner  |
| Josef Karl Bernard   | Gottlieb von Leon   |
| Bertrand   | Michael Lubi  |
| Franz von Bruchmann  | Graf Johann Mailath   |
| Franz von Castelli   | <i>Friedrich Matthiisson</i>                                  |
| <i>Matthias Claudius</i> (11 Ge-<br>dichte, eines zweimal)     | (24 Gedichte, einige mehr-<br>mals)                           |
| Heinrich von Collin  | <i>Johann Mayrhofer</i> (46 Ge-<br>dichte, einige mehrmals)   |
| Matthäus von Collin  | Pietro Metastasio   |
| Jakob Craigher   | <i>Wilhelm Müller</i>   |
| Ludwig Deinhardstein   | (45 Gedichte)   |
| Ehrlich  | <i>Friedrich Novalis</i>                                      |
| Ermin (J. G. Kumpf)  | Ossian  |
| Joh. Georg Fellingner  | Anton Ottenwald   |
| Friedrich de la Motte-<br>Fouqué                               | Karoline von Pichler  |
| <i>Joh. Wolfgang Goethe</i>                                    | Graf August Platen  |
| (55 Gedichte, davon einige<br>mehrmals)                        | Anton Platner   |
| Carlo Goldoni  | Max Joseph Prandstetter                                       |
| Franz Grillparzer  | Adolf von Pratobevera   |
| <i>Heinrich Heine</i> (6 Gedichte)                             | Ladislaus Pyrker  |
| Theodor Hell   | Friedrich Reil  |
| Joh. Gottfried Herder  | Christian Ludwig Reißig                                       |
| <i>Ludwig Hölty</i> (23 Gedichte)                              | <i>Ludwig Rellstab</i>  |
| Heinrich Hüttenbrenner   | (9 Gedichte)  |
| Joh. Georg Jacobi  | Friedrich Rochlitz  |
| Johann von Kalchberg   | Richard Roos (Engelhardt)                                     |
| Josef Kenner   | <i>Friedrich Rückert</i>                                      |
| Friedrich Kind   | (5 Gedichte)  |
| Karoline von Klenke  | <i>Johann Georg von Salis</i>                                 |
| <i>Friedrich Klopstock</i> (13 Ge-<br>dichte, einige mehrmals) | (12 Gedichte, einige mehr-<br>mals)                           |
| Friedrich von Köpken   | Ferdinand Sauter  |
| <i>Theodor Körner</i> (12 Ge-<br>dichte, eines zweimal)        | <i>Friedrich Schiller</i> (31 Ge-<br>dichte, einige mehrmals) |
| <i>Ludwig Kosegarten</i> (20 Ge-<br>dichte, einige mehrmals)   | Franz von Schlechta   |
| Christoph Kuffner  | <i>August Wilhelm Schlegel</i>                                |
|  | (8 Gedichte)  |

<i>Friedrich Schlegel</i> (16 Gedichte, eines zweimal)	Johann Senn
Georg Philipp Schmidt (von Lübeck)	<i>William Shakespeare</i>
<i>Franz von Schober</i> (12 Gedichte, eines mehrmals)	Johann Peter Silbert
Johanna Schopenhauer	Josef von Spaun
Alois Schreiber	Albert Stadler
Franz Schubert	Graf Friedrich Stolberg
Christian Schubart	Johann Ludwig Stoll
Schücking (aus Münster)	Graf Ludwig Szécheny
Wilhelm von Schütz	<i>Ludwig Uhland</i>
Ernst Schulze	Johann Peter Uz
Walter Scott (8 Gedichte)	Zacharias Werner
<i>Johann Gabriel Seidl</i> (11 Gedichte)	Alois Zettler
	Unbekannte Dichter (18 Gedichte)

### *Aus Schuberts engerem Freundeskreis*

#### *E. Bauernfeld:*

»Schubert ist immer derselbe, immer natürlich.«

»... Schubert hat die rechte Mischung vom Idealen und Realen. Die Erde ist ihm schön.«

#### *A. Hüttenbrenner:*

»Das Bücklingmachen war ihm zuwider und das Anhören ihm geltender Schmeichelreden geradezu ekelhaft.«

»Als ich ihn das erstemal in strenger Winterszeit besuchte, fand ich ihn in einem halbdunkeln, feuchten und ungeheizten Kämmerlein; er saß in einen alten, faden-scheinigen Schlafrock gehüllt, frierte und komponierte.«

»... Seine musikalischen Urteile waren scharf, kurz und bündig, er traf allezeit den Nagel auf den Kopf... Von sich und seinen Werken sprach Schubert selten und auch da nur wenige Worte...«

»Schubert war auf seine zahlreichen Handschriften wenig achtsam. Kamen gute Freunde zu ihm, denen er neue Lieder vortrug, so nahmen sie die Hefte mit sich und versprachen, sie bald wiederzubringen, was aber selten geschah. Oft wußte Schubert nicht, wer dieses und jenes



Lied fortgetragen habe. Da entschloß sich mein Bruder Josef, alle die zerstreuten Lämmer zu sammeln, was ihm auch nach vielen Nachforschungen so ziemlich gelang.«

*L. Kupelwieser:*

»...Der einzige gute Schubert klagt mir, daß er wieder krank sei ...«

*J. Mayrhofer:*

»Anspruchslosigkeit, Milde in Beurteilung fremder Leistungen und (ein zuweilen über die Grenzen der Klugheit hinausgehender) Freimut charakterisierten ihn auf das liebenswürdigste.«

*F. v. Schober:*

»Du hast mich um mir selbst willen geliebt ...«

*M. v. Schwind:*

»...Wir sind recht fröhlich zusammen, soweit wir es ohne dich sein können ...«

*J. v. Spaun:*

»Als ich einmal mit Mayrhofer und Schubert die ‚Iphigenie‘ besuchte, die zum Schaden der Wiener wie immer vor leeren Häusern gegeben wurde, begaben wir uns ganz begeistert zum ‚Blumenstöckl‘ im Ballgäßl, um dort zu soupieren; und als wir auch dort unserm Entzücken freien Lauf ließen, gefiel es einem dort anwesenden Universitätsprofessor, uns darüber zu höhnen... Schubert und Mayrhofer fuhren wütend auf, wobei Schubert sein gefülltes Glas umstürzte; und es kam zu lautem Wortwechsel, der bei der Hartnäckigkeit des Gegners in Tätlichkeiten ausgeartet wäre, wenn uns nicht einige beschwichtigende Stimmen beruhigt hätten. Schubert war dabei glühend vor Zorn, dem er doch sonst bei seiner milden Gemütsart ganz fremd war.«

»Schubert würde über das Erscheinen bedeutender Kompositionen, auch wenn er dadurch selbst wäre in Schatten gestellt worden, die größte Freude gehabt haben.«

»...da alle Kompositionen Schuberts von so zarter Art sind, daß jede Verstümmelung sie sogleich ungenießbar macht...«

»Durch Schubert wurden wir alle Brüder und Freunde.«

*M. Vogl:*

»Es steckt etwas in Ihnen; aber Sie sind zu wenig Komödiant, zu wenig Scharlatan. Sie verschwenden Ihre schönen Gedanken, ohne sie breitzuschlagen.«

### *Nach Schuberts Tod*

*Robert Schumann:*

»Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubert'sche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik... Er war der ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte.«

»...Und endlich, daß Schubert unser Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.«

*Franz Liszt:*

»In dem kurzen Spielraum eines Liedes macht er uns zu Zuschauern rascher, aber tödlicher Konflikte.«

»Schubert war eine Natur von reinstem Klang, voll Mark und Leben; er glühte von göttlichem Feuer und war gesalbt vom Chrisam des Geistes.«

*Carl Spitteler:*

»Ehe er nur zur Arbeit schritt, stand schon ein Motiv von überirdischer Schönheit vor seinen Blicken. Vergeltens raunte ihm die Vernunft zu, es zu ermorden, umsonst zückte sein Wille den Stahl; das Mädchen flehte ihn an aus seinen wunderbaren Augen, und er tat, wie der Jäger mit dem Schneewittchen getan: er ließ es leben, weil es so schön war.«

## LITERATUR

(Auswahl)

Breitkopf & Härtel, Leipzig: Gesamtausgabe der Werke Franz Schuberts, 40 Bände.

Dahms, Walter: Schubert (Berlin 1918).

Deutsch, Otto Erich: Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens (Bd. II, München 1914).

Deutsch, Otto Erich: Franz Schuberts Briefe und Schriften (München 1919).

Heuberger, Richard: Franz Schubert (Berlin 1920).

Kreiße von Hellborn, Heinrich: Franz Schubert (Wien 1865).

Paumgartner, Bernhard: Franz Schubert (Zürich 1945).

Pfordten, H. von der: Franz Schubert und das deutsche Lied (Leipzig 1915).

Schnapper, Edith: Die Gesänge des jungen Schubert (Bern 1937).

Rehberg, Walter und Paula: Franz Schubert (Zürich 1946).

Schünemann, Georg: Josef von Spauns Erinnerungen an Schubert (Zürich 1936).

Stefan, Paul: Franz Schubert (Berlin 1928).

Vetter, Walter: Franz Schubert (Potsdam 1934).

Weingartner, Felix: Franz Schubert und sein Kreis (Zürich 1928).

*Die ersten  
Bändchen unserer  
Musikerreihe*